Michelangelo Antonioni
Storia di un pomeriggio

Abbas Kiarostami
Il cinema sotto gli ulivi

Paolo Marocco
La galassia ipertestuale

Roberto De Gaetano
Daney, la critica e la visione

Sergio Raffaelli
Le veline fasciste sul cinema

4

Centro Sperimentale di Cinematografia

Editrice Il Castoro

4

sommario

5

Walter Veltroni
La nuova scuola di cinema

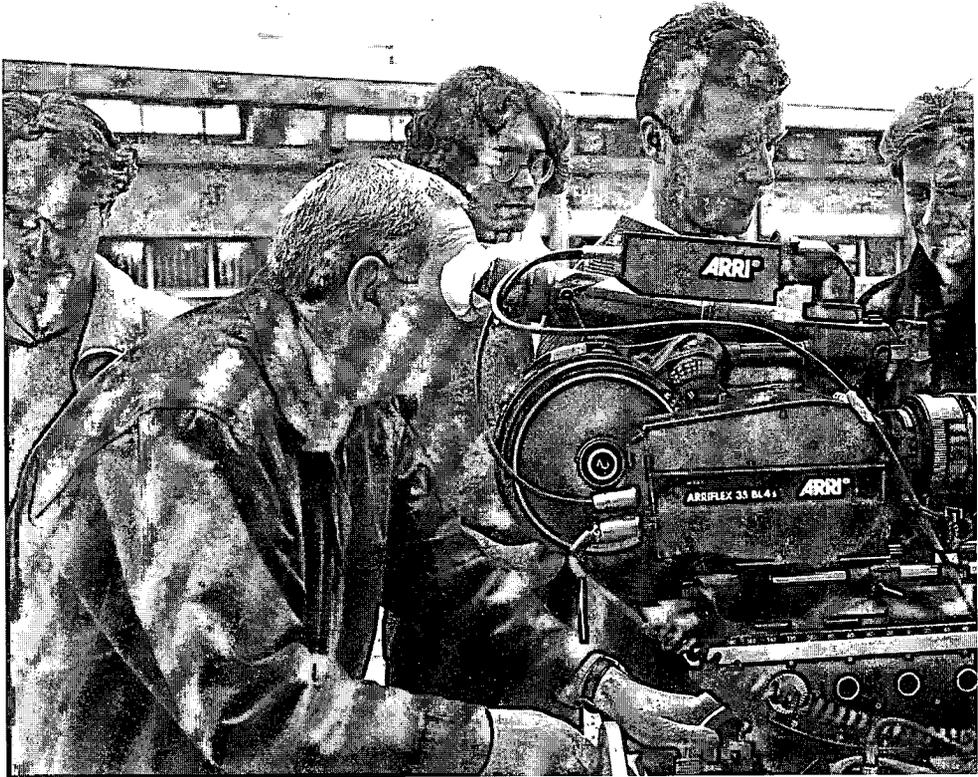
Il Centro Sperimentale di Cinematografia, per molti italiani che hanno amato, frequentato, studiato il cinema, è un luogo che rappresenta il simbolo di questo amore. È stato per molti anni una sorta di accademia, di università del cinema. Quando il mitico "CSC" compariva tra parentesi dietro il nome di operatori, di attori, di tutte le possibili professionalità del cinema c'era in qualche modo l'idea che un sogno si era realizzato. Per molti anni il Centro Sperimentale non ha ricevuto la necessaria attenzione da parte delle istituzioni, così come non c'è stata la necessaria attenzione al tema della formazione nel campo della cultura in generale.

La formazione si compone di due elementi. C'è un aspetto formativo che riguarda il pubblico. Bisogna educare al cinema, alla musica, alla frequentazione dei musei, al teatro. Nell'accordo che abbiamo raggiunto con il Ministro Luigi Berlinguer, cercheremo di farlo. Nelle scuole si incomincerà a insegnare cinema, musica, teatro e arti figurative. C'è poi una formazione di coloro che devono fare cinema, musica, teatro, per la quale non si poteva che partire dal Centro Sperimentale, dalla necessità di innovarlo. Ho letto molti documenti scritti dai ragazzi del Centro Sperimentale nel corso degli anni e ho cercato di capire quali esigenze maturassero nell'intimo di chi frequentava questi corsi. Ho ascoltato le opinioni espresse da chi ha avuto in questi ultimi anni, e con risultati positivi, responsabilità di gestione del Centro e di avvio del suo rilancio. Ne è venuta fuori la riforma che abbiamo approvato, che è già legge, e che quindi comincerà a determinare i suoi effetti molto rapidamente.

Prima di entrare nel merito, vorrei fare una considerazione preliminare: il Paese sta facendo un grande sforzo di innovazione nel campo della politica culturale. Sono stato a Milano per presentare la trasformazione del Teatro La Scala da Ente Lirico in Fondazione, novità che consentirà l'apporto di capitale privato, fermo restando il fatto che il controllo rimarrà in mano pubblica, e che consentirà alla Scala di estendere la sua presenza e di raggiungere quell'agilità operativa che non aveva perché sottoposto a tutti i vincoli derivanti dallo statuto giuridico pubblico. Stiamo facendo uno sforzo di innovazione strutturale anche con la Biennale di Venezia, sforzo ispi-

rato sostanzialmente allo stesso criterio: cercare di apportare capitale privato – capitale che investa in cultura piuttosto che in altro, per il quale vengano create condizioni vantaggiose attraverso meccanismi di incentivazione fiscale – e nello stesso tempo fornire alle istituzioni, che rimangono in maggior parte in mano pubblica, quella snellezza, quell'agilità senza le quali è impossibile promuovere attività in campo culturale. La Biennale di Venezia viveva, vive ancora fino a che non avremo approvato questo disegno di legge, con una struttura parastatale e questo la metteva in condizioni di inferiorità rispetto ai suoi interlocutori, da Cannes ad altri festival che agiscono su scala internazionale. Così gli Enti Lirici, così in generale. In sostanza nel nostro Paese c'è stata una singolare forma di statalismo applicato alla cultura, all'interno del quale lo Stato non ha svolto il suo dovere di praticare una politica culturale pretendendo però di essere padrone e in qualche modo arbitro del destino di queste istituzioni. Stiamo cercando di invertire la tendenza, stiamo cercando di concedere autonomia, sicurezza e agilità, dopodiché chi sarà collocato al vertice di queste istituzioni risponderà del suo operato, come deve avvenire in qualsiasi ordine della vita pubblica.

Facciamo una zoomata al contrario, allargando ulteriormente il discorso per osservare lo scenario che si sta determinando. Stiamo facendo una politica per il cinema che suoni diversi tasti, perché, dopo tanti anni di assenza dell'interesse statale per il settore, ci si accorge che c'è bisogno di rimettere in moto tutta la macchina e che non si finisce mai, che c'è sempre qualcos'altro da rimettere al più presto in moto. Cito rapidamente le cose che abbiamo cercato di fare in questi mesi sperando di dare ai ragazzi della Scuola Nazionale di Cinema il segno di un paese che investe su di loro. Se l'Italia non investisse, come invece sta cercando di fare, nel campo della cultura, non potrebbe immaginare una propria collocazione e un proprio destino negli anni a venire.

Voglio dare soltanto un dato. Il Governo ha applicato più di centomila miliardi di tagli in un anno e mezzo per raggiungere l'obiettivo europeo, per entrare nei parametri di Maastricht. In campo culturale, non solo non abbiamo tagliato proporzionalmente, ma abbiamo aumentato gli investimenti. È noto che gran parte delle attività dello spettacolo è regolata da uno strumento finanziario che si chiama Fus, Fondo Unico per lo Spettacolo. Secondo la Finanziaria del '95, cioè precedente l'avvio del nostro lavoro, quest'anno il Fondo Unico per lo Spettacolo avrebbe dovuto essere a settecento miliardi, mentre con la Finanziaria che abbiamo appena approvato è a novecentotrenta miliardi. Se fosse rimasto a settecento miliardi oggi probabilmente non si parlerebbe del rilancio del Centro Sperimentale di Cinematografia o del Teatro La Scala. Solo per fare un esempio: La Scala avrebbe perso diciassette miliardi con effetti catastrofici e lo stesso vale per tutte le attività dello spettacolo. Saremmo in presenza di una crisi devastante. Il Paese ha dunque deciso di investire su quello che è il suo principale patrimonio: la ricchezza culturale, i musei, i monumenti, l'archeologia e il talento che è iscritto nella storia di questo Paese.

Peppino Rotunno con alcuni allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia

Nel corso di questi mesi abbiamo cercato di fare una riforma delle politiche pubbliche per il cinema che comprende diversi interventi. Li citerò brutalmente uno di seguito all'altro per dare la percezione dell'indirizzo entro il quale si colloca la riforma del Centro Sperimentale e persino la mutazione della sua denominazione, dolorosa per qualcuno, e me ne scuso, ma necessaria a segnare questo cambiamento, questo passaggio storico a una Scuola Nazionale di Cinema che si garantisca come centro fondamentale della formazione di eccellenza nel campo cinematografico, una sorta di Bocconi del cinema, dalla quale si esca sempre più competitivi e appetibili sul mercato cinematografico.

Abbiamo realizzato: la riforma delle commissioni che attribuiscono i finanziamenti pubblici allo spettacolo e al cinema, che corregge le storture del passato per

cui chi erogava i finanziamenti era lo stesso che li prendeva; la semplificazione delle procedure per la dichiarazione di nazionalità dei film, cosa che ha consentito lo smaltimento delle pratiche arretrate di valutazione dei progetti presso le commissioni per il cinema, progetti che in passato giacevano per diversi anni; lo sblocco dei contributi sugli incassi dei film di produzione nazionale, per cui abbiamo pagato nel corso del solo '96 centodiciassette miliardi di contributi sul fondo di intervento e circa cento miliardi sui fondi destinati alle altre finalità cinematografiche; l'aumento da quattro a otto miliardi del limite massimo di intervento a sostegno del film di interesse culturale nazionale, finalizzato a consentire di fare film più importanti, produttivamente più grandi, che possano essere competitivi sul mercato internazionale; il rilancio delle attività di esercizio cinematografico con lo sblocco e la semplificazione delle procedure di autorizzazione e con il rilascio, nel corso del solo '97, di quattrocentoventinove autorizzazioni di nuovi schermi, di cui trecentosessantanove in nuove multisale.

A proposito delle nuove sale qualcuno dice che sono troppe. A me francamente non sembra un problema, perché il nostro Paese deve anche abituarsi al fatto che ci sia un'offerta più ricca: più sale cinematografiche ci sono e meglio è, naturalmente a condizione che queste sale cinematografiche sappiano far bene, vengano invogliate a far bene. Il discorso riguarda in primo luogo gli italiani, perché ci sono molti distributori italiani e proprietari di sale che prendono più volentieri film americani che film italiani. In queste nuove sale bisogna favorire la maggiore presenza di cinema italiano e europeo, sforzo che cercheremo di mettere in atto attraverso un sistema di incentivazione. È un fatto che prima, in Italia, le sale cinematografiche venivano chiuse, trasformate in magazzini di scarpe, adesso basta guardare cosa succede a Roma, ma anche altrove: c'è un fiorire di aperture di sale e quello che mi sembra più importante è che gran parte di queste aperture avvengano in periferia, alla ricerca di un pubblico nuovo. In Italia, in media, un ragazzo che abita in provincia per trovare una sala cinematografica deve fare tragitti di venti minuti in auto e non sono molti quelli che possono o sono disposti a farlo. Si è appena aperto un multiplex a Vicenza, se ne aprirà uno a Bari.

Abbiamo aumentato, cosa che per gli studenti del Centro sarà molto importante, il finanziamento a tasso agevolato per i cortometraggi da ottocentomila lire, praticamente una mancia dello Stato, fino a cento milioni. Abbiamo proposto una nuova regolamentazione per i rapporti fra televisione e cinema con l'introduzione di un meccanismo di quote di produzione e di investimento che ha spinto già dal '97, in anticipo sulla nuova regolamentazione, a rafforzare il budget per la produzione di film da parte della Rai, organismo che era diventato soltanto una specie di slot machine dell'acquisto di prodotti internazionali e che ora, mi pare, si sforza invece di promuovere una politica di produzione. Voglio aggiungere anche che stiamo discutendo con Canal Plus della possibilità di una convenzione, affinché possa esserci, da parte di una rete televisiva importante com'è appunto la nuova televi-

sione a pagamento che si è affermata in Italia, un ritorno di investimenti anche nel campo della produzione cinematografica, passo che, devo dire, stanno facendo anche i privati. Con il concorso del Centro Sperimentale di Cinematografia, abbiamo avviato una campagna per il restauro di vecchie pellicole a rischio di distruzione o di deperimento. Abbiamo rilanciato gli accordi di coproduzione cinematografica internazionale, abbiamo firmato gli accordi con la Francia, con Cuba. Ho visto che è già uscito un primo film figlio dell'accordo di coproduzione con il Canada. Abbiamo allargato questi accordi alla distribuzione e rafforzato le componenti volte alla più generale promozione della cultura e della lingua italiana all'estero. Abbiamo difeso il diritto d'autore con l'introduzione di diritti a favore degli autori cinematografici riguardo all'utilizzazione televisiva delle loro opere. Abbiamo lavorato insieme a Gillo Pontecorvo perché il mondo del cinema italiano creasse un'agenzia di promozione all'estero del nostro cinema. È inaccettabile, infatti, che all'estero i film italiani non arrivino più, che non ci sia la possibilità di vederli, che non si aprano spazi di mercato. C'è bisogno di sforzi, di più ampi sistemi di negoziazione – di cui gli accordi di coproduzione sono solo una parte –, di una maggiore presenza, una maggiore aggressività dell'industria cinematografica italiana all'estero.

Dopo tutti questi interventi, «Business Film» ha parlato di un "caso del cinema italiano", del fatto che si è tornati a produrre: Pieraccioni o non Pieraccioni, dato che, nei momenti migliori della storia del cinema italiano, gli omologhi di Pieraccioni ci sono sempre stati. È nei momenti di depressione che non c'è neanche quello. Dopo aver toccato il 15% della quota di mercato, oggi il cinema italiano è al 34%, una cifra ancora bassa; ma faccio oggi la previsione – in qualche misura impegnativa per alcuni colleghi delle agenzie – che questo 1998 sarà un anno molto positivo per il cinema italiano. Stanno per uscire film importanti e penso che questo darà risultati positivi. Anche se sento molto il problema di garantire a questi film buone possibilità di uscita e permanenza; infatti, nonostante gli sforzi fatti e l'apertura delle numerose nuove sale, persiste una eccessiva volatilità della presenza del cinema italiano. E c'è poi il problema della nostra capacità di marketing: quello che si spende in termini di investimento da parte del cinema italiano per i propri prodotti è assolutamente incomparabile con quello che spendono i nostri interlocutori di mercato.

In questo ambito, abbiamo pensato che fosse giusto mettere mano a una riforma radicale del Centro Sperimentale. L'asse fondamentale di tale riforma è costituito dall'uscita dal parastato, che ingabbiava, imbrigliava il Centro, come una sorta di camicia di forza, e la sua trasformazione in una fondazione, che, come ho già detto, renderà più flessibile la gestione dell'istituto e consentirà di progettarne la crescita, da un lato rilanciando le sue tradizionali funzioni e dall'altro introducendo nella sua attività nuovi compiti e nuovi orizzonti collegati ai nuovi fabbisogni espressi dal settore e dal rilancio in atto delle sue strategie. Tutto questo in conformità all'esempio degli altri paesi europei, dove l'alta formazione delle professionalità nel settore cinematografico è perseguita con l'aiuto dei pubblici poteri attraverso soggetti di diritto

privato, come la Femis francese, che è una fondazione, o la National Film and Television School inglese, che è strutturata in forma di agenzia.

Con l'istituzione della Scuola Nazionale l'Italia si dota di uno strumento più flessibile e più efficace, uno strumento che potrà: 1. potenziare le sue funzioni didattiche, anche in relazione all'esigenza, sancita per legge, di definire, insieme con il Ministero dell'Università, il riassetto dei curricula formativi necessario a definire il valore legale del titolo di studio, esigenza da anni fortemente sentita dagli studenti; 2. semplificare la propria gestione attraverso una più netta separazione tra la sfera prettamente gestionale, affidata al Consiglio di Amministrazione, e la sfera culturale, che sarà affidata al Comitato Scientifico; 3. rilanciare le attività di ricerca e di sperimentazione; 4. rilanciare i compiti della Cineteca Nazionale con riferimento al restauro delle opere cinematografiche, alla loro conservazione e al coordinamento delle attività delle cineteche pubbliche o sussidiate dai contributi pubblici.

E l'ultima questione non tratta solo del tema del restauro e della campagna «Adotta un film», che sta dando risultati positivi, ma dell'idea stessa di uno Stato che conserva il patrimonio culturale nazionale, archiviandolo, digitalizzandolo, preservandolo in condizioni di qualità per consentirne la fruizione: domani, attraverso le reti telematiche, probabilmente ci si potrà collegare alla Cineteca Nazionale e gli studiosi potranno forse avere la possibilità di vedere i film attraverso canali elettronici. La Scuola Nazionale deve essere il luogo nel quale questa idea e questo valore della conservazione siano portati a un livello di attenzione che sviluppi l'esperienza fatta fin qui e consenta di andare oltre. Finora si è fatto il massimo possibile nelle condizioni date, ma bisogna creare nuove condizioni, stabilendo rapporti con altre cineteche, penso alla Cineteca di Bologna che svolge nel campo della conservazione del muto una funzione assolutamente indispensabile, alla Cineteca Italiana di Milano, al Museo Nazionale del Cinema di Torino che troverà sede in una Mole Antonelliana appositamente ristrutturata.

Il cinema italiano dunque ha bisogno di una Scuola Nazionale rinnovata e rafforzata, non per motivi di mero prestigio. Nella nuova scuola di cinema non dovrà andare perduta la tradizionale attenzione del Centro Sperimentale verso i processi di creazione artistica e di innovazione sperimentale, ma questa caratteristica dovrà essere rafforzata da nuovi elementi, legati alla complessità delle professionalità coinvolte nell'intero ciclo di sviluppo del progetto cinematografico. Il cinema italiano ha bisogno di una crescita del *know-how* professionale dei suoi addetti nelle fasi di stesura delle sceneggiature e di editing, nelle fasi di sviluppo e di preproduzione, nelle fasi di gestione finanziaria, nelle fasi di produzione, nelle fasi di distribuzione e di controllo della qualità, nelle fasi di promozione e di comunicazione.

È necessario pensare a tre diverse dimensioni.

1. L'aspetto artistico. Voglio fare solo un esempio che riguarda la sceneggiatura. Se si svilupperà come speriamo la quantità produttiva e se si vorrà evitare che questo aumento quantitativo non sia accompagnato da uno sviluppo della qualità, dob-

biamo fare in modo che cresca una nuova generazione di scrittori di cinema, che, certo, nascerà spontaneamente dal talento italiano, ma anche dalla formazione che si prenderà cura di questo talento. Sappiamo che in altri paesi esistono istituzioni che svolgono funzioni analoghe.

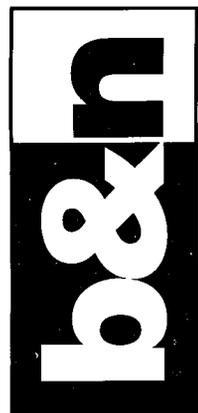
2. L'aspetto tecnologico. Dobbiamo investire sui nuovi orizzonti di produzione cinematografica. Sappiamo bene che oggi non solo i film spettacolari americani, ma anche film d'autore o di ottima qualità fanno uso delle nuove tecnologie. Recentemente a Roma è stato proiettato in visione privata un film canadese in cui se ne mostra un uso particolarmente raffinato. Ci sono cinematografie all'avanguardia in questi esperimenti e anche noi dovremo creare le professionalità per l'utilizzazione delle alte tecnologie, cosa in cui la scuola può svolgere una funzione molto importante.

3. La componente dell'economia e del marketing del cinema. Si tratta di un campo che bisogna coltivare molto, nel quale abbiamo bisogno di professionalità nuove. Professionalità che non possono derivare solo dal talento imprenditoriale e che dipendono da un ben preciso sapere, da una scienza da apprendere.

Questi tre aspetti saranno costitutivi della nuova Scuola Nazionale di Cinema, con l'obiettivo di predisporre in tempo utile gli strumenti per evitare il rischio di trovarci un giorno di fronte a un paradosso: una fase di rilancio economico del cinema italiano frenata dalla scarsità della quantità e qualità delle risorse umane specializzate.

Ho illustrato brevemente la fase di sviluppo che il cinema italiano sta conoscendo, ancora piena di contraddizioni, per esempio l'esistenza di trust che obiettivamente costituiscono un ostacolo alla libera circolazione di soggetti culturali e aziendali. Ma oggi possiamo aprire il nuovo anno accademico del Centro Sperimentale con qualche ragione di fiducia in più. Si è messo mano a una riforma che si attendeva da anni, ci sono le condizioni per fare il centro di formazione cinematografica dell'Italia del 2000. Far riferimento al programma generale entro il quale ci muoviamo mi sembrava il modo migliore per corrispondere alle attese, probabilmente agli interrogativi che porta con sé chi comincia a frequentare un corso in un organismo che sta cambiando, la cui mutazione, però, mi pare possa costituire maggiore garanzia per il cinema italiano, per la sua necessità di nuove professionalità, per le istituzioni che cercano di assecondare con il loro lavoro la crescita del cinema. Formulo quindi un augurio agli studenti, al personale docente, al Presidente e al Consiglio, a tutti coloro che hanno il difficile compito di gestire questa fase di transizione.

Il testo riproduce il discorso pronunciato il 17 novembre 1997 in occasione dell'inaugurazione dei corsi dell'anno 1997-1998 del Centro Sperimentale di Cinematografia.

b&n

docu-
menti

Ettore Fieramosca *di Alessandro Blasetti*

15

Sergio Raffaelli

Le veline fasciste sul cinema

Il regime fascista tenne sotto controllo i giornali italiani dell'epoca, ricorrendo soprattutto a direttive ministeriali, che venivano trasmesse da Roma e subito localmente trascritte ad uso interno delle redazioni e che perciò erano dette, con burocratica locuzione ufficiale, *note di servizio* oppure, nel linguaggio corrente degli addetti alla carta stampata, *veline*[1]. Il regime fu in grado d'interferire nella usuale preparazione dei quotidiani tanto di partito quanto "indipendenti" e pertanto di condizionare le conoscenze e le opinioni dei lettori anche su una forma allora fascinosa e incisiva d'intrattenimento delle masse, qual era appunto il cinema, servendosi di quei testi dirigistici, che vanno considerati perciò documenti quanto mai illuminanti per gli studi storici sul rapporto fra giornalismo e cinema durante il fascismo.

Ora quei testi risultano in gran parte inediti e i rimanenti sono comunque difficilmente consultabili. Mi propongo perciò di offrirne qui una raccolta nei limiti del possibile non troppo lacunosa, che serva a facilitare l'auspicabile allestimento di un organico repertorio, che comprenda anche altri settori culturali abitualmente presenti nei giornali: cioè, in particolare, il teatro, la musica, le arti figurative, la letteratura, la promozione delle novità librarie.

Sulla gestazione delle note di servizio bastino qui alcune succinte informazioni, che desumo dalla storiografia sul giornalismo in epoca fascista[2] e da personali ricerche d'archivio. Benito Mussolini, che considerava la stampa – per lo meno fino alla metà degli anni '30, ma probabilmente fino all'ultimo – «l'arma più forte» in politica, curò già all'indomani dell'ascesa al potere di accaparrarsene il sostegno o di controbatterne gli attacchi. Perciò nel 1923 istituì l'Ufficio Stampa del Capo del Governo, che gli permise già nei primi anni – ma specialmente quando ne allargò le sfere di competenza, trasformandolo dapprima nel Sottosegretariato per la Stampa e Propaganda (6 settembre 1934) e poi in ministero (Ministero per la Stampa e Propaganda dal 24 giugno 1935 e Ministero della Cultura Popolare dal 27 maggio 1937) – di controllare e d'intervenire per un ventennio quotidianamente, come sorta di "direttore supremo" vigile e intransigente, sulla preparazione dei giornali di tutt'Italia.

All'Ufficio affidò presto, fra l'altro, il compito di trasmettere sue istruzioni telegrafiche o telefoniche per i direttori dei giornali, direttamente o tramite i prefetti. E glielo fece svolgere con una cadenza che, dopo l'instaurazione della dittatura e il concomitante asservimento dell'informazione nel 1925, da estemporanea diventò via via meno rada, sotto la direzione di Giovanni Capasso Torre (1924-1928) e di Lando Ferretti (1928-1931). Quest'intrusione dell'Ufficio Stampa nella vita dei giornali, dapprima relativamente moderata, ricevette un forte impulso nel dicembre 1931, quando cioè Mussolini – proteso ad accelerare, in vista del decennale della "Rivoluzione", il processo di rinnovamento ideologico e culturale degli italiani – ne affidò la direzione al severo e ambizioso Gaetano Polverelli (con provvedimento significativamente parallelo il 7 dicembre dello stesso mese aveva elevato alla segreteria del Partito Nazionale Fascista il devoto e zelante Achille Starace). Polverelli, nato a Visso (Macerata) nel 1886 e all'epoca deputato, oltre che giornalista, riuscì a rendere presto l'Ufficio più efficiente, facendolo diventare un attivo centro soprattutto di raccolta, di rielaborazione e d'emanazione delle note di servizio. Egli varò fra l'altro, ai primi del 1932, la consuetudine di tenere, personalmente o tramite suoi collaboratori – in particolare Roberto Monticelli (Portici, 1883; passato nell'agosto 1932 a incarico prefettizio a Foggia) –, un quotidiano "rapporto" ai giornalisti (direttori o loro delegati, nonché un inviato dell'Agenzia Stefani), allo scopo di comunicare e illustrare loro a viva voce i messaggi comunicatigli da Mussolini, nella rituale udienza quotidiana della tarda mattinata; e quei messaggi prendevano spesso già nell'esposizione orale la forma succinta della nota di servizio, da trasmettersi quanto prima alle sedi dei giornali.

La consuetudine dei quotidiani incontri con i giornalisti fu dapprima mantenuta anche da Galeazzo Ciano, che subentrò a Polverelli il 2 agosto 1933. Dalla laconica schematicità dei verbali finora reperiti traspare però che già a partire dalla fine d'agosto il rapporto, spesso affidato a sostituti – di solito a Neos Dinale (Mirandola, 1901; dipendente dell'Ufficio dal 1925; prefetto a partire dal 1934) e talora a Giuseppe Cavaciocchi (nel giornalismo dal 1906) – diventò via via più sbrigativo. E, dopo che l'Ufficio Stampa fu elevato a sottosegretariato sotto la guida di Ciano, esso ebbe una cadenza dapprima bisettimanale (dal novembre 1934) e poi (dall'aprile 1935) ancora meno frequente, per un quadriennio. In compenso le note di servizio da allora cominciarono a infittirsi e a essere di solito comunicate ai giornali per telefono da funzionari del nuovo organismo governativo, alla spicciolata, fra le prime ore pomeridiane e la notte. Quest'importante innovazione, introdotta nell'Ufficio Stampa da Ciano, rimase sostanzialmente immutata fino alla caduta del regime fascista, nonostante la trasformazione da sottosegretariato in ministero – retto prima da Ciano e poi (11 giugno 1936) da Dino Alfieri – e il variare dei responsabili del dicastero, che furono, dopo Ciano e Alfieri, Alessandro Pavolini (dal 31 ottobre 1939) e Gaetano Polverelli (sottosegretario dal 12 gennaio 1941 e ministro dal 6 febbraio 1943). Notevole si può considerare inoltre la ripresa, con cadenza più o

meno quindicinale, a partire dal settembre 1939, dei rapporti ministeriali ai giornalisti, nel corso dei quali erano formulati, comunicati, illustrati e talora discussi i messaggi, che poi prendevano forma di note di servizio.

Le fonti

I testi qui sotto raccolti provengono per la massima parte da fondi di archivi d'epoca. Alcuni altri sono desunti, a integrazione di quell'incompleta documentazione diretta, da loro edizioni antologiche, uscite a stampa, con finalità polemiche, a guerra finita.

La fonte incomparabilmente più ricca d'ogni altra è finora l'Agenzia Stefani-Manlio Morgagni, un fondo conservato nell'Archivio Centrale dello Stato in Roma: esso infatti comprende fra l'altro in originale i verbali dei rapporti ai giornalisti e le note di servizio, che alla Stefani, nel periodo 1932-1943, furono quotidianamente inoltrati, per conoscenza, al presidente Morgagni. Sono centinaia di fogli e foglietti dattiloscritti, quasi tutti in ottimo stato e cronologicamente ordinati in raccoglitori d'epoca, su cui figurano sempre per lo meno il giorno d'emissione del testo e, normalmente pure, dal 31 ottobre 1936 (data dell'adozione definitiva d'una speciale carta azzurrina, intestata al "Presidente"), altre indicazioni come, in particolare, i nomi di chi al Ministero della Cultura Popolare telefonava e di chi alla Stefani riceveva il messaggio, nonché il giorno, l'ora e il minuto della comunicazione. Purtroppo questo fondo – nel quale oltretutto mancano chissà quante note di servizio diramate prima del 1935 per telefono ora a tutti i quotidiani ora a questa o quella testata – è vistosamente incompleto. Infatti presenta, oltre a perdite modeste (per esempio nel corso del 1934), delle lacune che lasciano scoperti in particolare i periodi gennaio-dicembre 1940 e luglio-dicembre 1941.

Questa raccolta di testi della Stefani inizia il 16 febbraio 1932 con la serie triennale di verbali dei rapporti quotidiani ai giornalisti, che furono probabilmente redatti dal direttore dell'Agenzia, Giovanni Cappelletto e comunque sempre da lui rivisti e spesso emendati a penna. Essendo per ora insostituibili, vanno utilizzati anche quando diluiscono per così dire i messaggi dirigistici in una trascrizione distesamente espositiva. E saranno da adottare pure quei verbali, con andamento analogo e con funzione meramente chiarificatrice, dei periodici rapporti del ministro Ciano e dei suoi successori che si trovano inseriti al momento debito tra i fogli delle note di servizio.

Naturalmente sono da valorizzare anche altri verbali di alcuni di quei medesimi rapporti, che sono conservati nel fondo "Ministero della Cultura Popolare" presso l'Archivio Centrale dello Stato. Si tratta d'una serie purtroppo lacunosa di testi "riservati", redatti da funzionari ministeriali per documentare con cura gli incontri con direttori di quotidiani e giornalisti di fiducia, che in clima di guerra Alfieri intensificò a partire dall'8 settembre 1939 e che il suo successore Pavolini continuò a tenere, dal

novembre di quell'anno, di solito personalmente più volte il mese, facendosi però sostituire talora, dopo il 1940, dal sottosegretario Polverelli, che divenuto a sua volta ministro cercò di tenere in vita, con indefettibile zelo, il rituale incontro con la stampa fino alla caduta del regime. Orbene, quei verbali, che specialmente fra il settembre 1939 e i primi mesi del 1942 furono redatti con fedeltà stenografica, contengono fra l'altro, sotto forma discorsiva, formulazioni d'importanti note del giorno[3].

Altra fonte diretta assai importante, nonostante la limitazione cronologica e le lacune, s'è rivelato un fondo dell'Ente Stampa, l'organismo giornalistico di Stato dipendente dal Ministero della Cultura Popolare, che fu creato alla vigilia della guerra (legge 4 aprile 1940, n. 300) per sostenere la gestione in economia d'una ventina di quotidiani e di circa quaranta periodici minori o periferici, fornendo loro specialmente notizie d'agenzia, articoli e illustrazioni. Questo fondo, rinvenuto di recente presso il Centro Sperimentale di Cinematografia, è costituito fra l'altro da una raccolta di note di servizio di provenienza ministeriale (poche quelle firmate dal presidente Carlo Scorza o dal direttore Amilcare Preti), per cui coincidono talora con quelle dell'Agenzia Stefani e di altre fonti indirette. Esse figurano trascritte giornalmente, da più mani (e, dalla fine del 1940, numerate), in quaderni di formato protocollo, che sulla copertina recano fra l'altro l'intestazione «Note di servizio» e gli estremi cronologici dei testi registrati. La serie di questi quaderni però è incompleta; sono stati finora rinvenuti infatti i seguenti numeri (i tre iniziali sono d'epoca; i successivi da me attribuiti congetturalmente): 2 (dal 14 maggio al 14 settembre 1949), 4 (dal 10 gennaio al 17 aprile 1941), 5 (dal 18 aprile al 31 luglio 1941), 6 (dall'1 agosto al 15 novembre 1941), 9 (dal 26 giugno 1942 al 23 aprile 1943) e 10 (dal 24 aprile all'8 settembre 1943). Mancano perciò, secondo un calcolo approssimativo, circa duemila delle oltre settemila note di servizio che potevano esservi state effettivamente trascritte fra la primavera del 1940 e l'8 settembre 1943. In compenso essi registrano, soprattutto nella fase iniziale, certi testi trasmessi e poi revocati, che nelle altre fonti sono stati evidentemente eliminati (inoltre l'ultimo quaderno fornisce l'unica registrazione finora nota d'un centinaio di quelle veline che il Ministero della Cultura Popolare del Governo Badoglio emise nei "quarantacinque giorni" della sua fase romana, dal 26 luglio all'8 settembre 1943[4]).

Preziosa risulta pure una terza fonte diretta, purtroppo esigua, che appartiene al fondo "Partito Nazionale Fascista" dell'Archivio Centrale dello Stato. Si tratta d'un relitto della raccolta di testi a suo tempo forse completa, nella quale confluivano da una parte le note di servizio di provenienza governativa e dall'altra quelle emesse dalla segreteria politica del partito (su questa "concorrenziale" produzione di veline non si sa molto; essa era usuale per lo meno alla vigilia della guerra, come si può dedurre anche da certe risentite proteste del Ministero della Cultura Popolare[5]). La documentazione finora consultabile, che è costituita da foglietti sciolti di varia grandezza e consistenza (numerosi quelli di carta velina, talvolta friabile), e che va dal 3 novembre 1937 al 27 ottobre 1938 appena, sembra contenere note di servizio quasi

Jone Frigerio e Isa Miranda in È caduta una donna *di Alfredo Guarini*

esclusivamente ministeriali, ma ha comunque il pregio di offrire a sua volta parecchie attestazioni altrimenti sconosciute.

L'esigenza di colmare certi vuoti delle fonti dirette e l'opportunità di confermare e eventualmente migliorare le lezioni da esse fornite hanno indotto a desumere altre note di servizio pure da fonti indirette: precisamente, da due raccolte antologiche, che furono compilate sul finire della guerra, trascrivendo testi ministeriali probabilmente giacenti in archivi di giornali e che apparvero in volume tra il giugno e il luglio di quell'anno. La prima è *Stampa dell'era fascista. Le note di servizio* di Francesco Flora (stampato a Roma nel giugno del 1945, utilizzando suoi articoli apparsi sul quotidiano napoletano «Risorgimento» tra gennaio e marzo del 1945), che presenta una scelta commentata di quasi quattrocento veline del periodo marzo 1935-luglio 1943. La seconda è *Ordini alla stampa* di Claudio Matteini (all'epoca redattore del «Messaggero»), che uscì a Roma nel luglio 1945. Essa copre un limitato arco di tempo (dal 31 agosto 1939 al 24 luglio 1943; dall'11 settembre 1943

al 3 giugno 1944) e propone, in distinte sezioni, sia un insieme di note di servizio alquanto selettivo e a tratti lacunoso (per esempio da gennaio a marzo del 1940) ma comunque ricco (e, per la fase della Repubblica sociale italiana, finora insostituibile), sia parecchi succinti verbali dei rapporti ministeriali alla stampa negli anni di guerra.

Il cinema nei giornali

Le note di servizio d'argomento cinematografico impartite dal regime ai giornali sono rimaste finora al margine dell'attenzione degli studiosi tanto della stampa quanto del cinema dell'epoca fascista: brevi presentazioni di alcune si trovano comunque in Flora, pp. 84-85, e in una rassegna commentata di veline, compiuta da Fausto Coen sul modello di Flora[6].

I testi qui sotto raccolti sono oltre duecento: relativamente numerosi, se si considera che sono desunti da un complesso di circa diecimila, cioè due terzi appena (e forse meno) di quelli effettivamente emessi, nel corso di undici anni circa. Le note di servizio che ci interessano infatti risultano aperte nel 1932 con il testo isolato [27. 5. 32], che però vale soprattutto come testimonianza linguistica sulla penetrazione di moduli retorici della pubblicità per film nella prosa dei giornali. L'effettivo inizio di quelle più direttamente connesse con il cinema può essere perciò posticipato al febbraio 1933. Tuttavia future ricerche – da condursi in particolare, all'Archivio Centrale dello Stato, nelle raccolte dei telegrammi spediti, specialmente nel primo decennio di fascismo, dal Ministero dell'Interno alle prefetture (e perciò forse rinvenibili pure negli Archivi di Stato locali) – permetteranno d'integrare la documentazione e di spostarne probabilmente l'esordio agli anni '20. Infatti gli indizi d'una certa consuetudine, da parte degli organismi governativi o partitici, di alimentare e orientare l'informazione cinematografica nei giornali, si trovano per esempio nei bollettini del Partito Nazionale Fascista, quali il «Foglio d'Ordini» (così nel n. 6, datato 11 settembre 1926: «Si ricorda a tutte le Organizzazioni fasciste, giornali del Partito, [...] che la propaganda cinematografica e la diffusione di pellicole educative, didattiche e scientifiche è affidata esclusivamente all'Istituto Nazionale Luce») e, più tardi, nel quotidiano «Foglio di Disposizioni», varato da Achille Starace l'11 dicembre 1931[7].

I messaggi orientativi comunicati ai giornali per oltre un decennio riguardano, sempre in chiave più o meno implicitamente politica, svariati aspetti del cinema. Essi possono essere opportunamente scanditi per fasi e raggruppati per temi. Quanto alla periodizzazione, le vicende del regime e insieme certi mutamenti della sua politica cinematografica inducono a distinguere nel ventennio fascista tre fasi, che si possono chiamare, rispettivamente, gli "anni dell'Ufficio Stampa" (fino al 1934), gli "anni di Freddi" (dal 1934 al 1937) e gli "anni dell'autarchia" (1938-1943). A uno sguardo d'insieme ciascuna di tali fasi appare caratterizzata da una personalità

dominante e insieme da un motivo tipico: la prima, Gaetano Polverelli e la campagna protezionistica contro Hollywood; la seconda, Luigi Freddi e il consolidamento della struttura centralistica del cinema italiano; la terza, Alessandro Pavolini e il sostegno della produzione autarchica di pellicole nazionali, a scopo consolatorio e insieme propagandistico. Quanto poi agli svariati temi toccati nei testi, una loro valorizzazione piena richiede un'indagine sistematica e approfondita, che qui sarebbe fuori luogo svolgere. Mi limito perciò a una loro succinta rassegna e a chiarimenti occasionali e provvisori di qualche testo.

Paolo Stoppa in Gente dell'aria *di Esodo Pratelli*

Negli "anni dell'Ufficio Stampa" le comunicazioni ai giornali riguardanti il cinema furono una dozzina appena; di esse poi oltre la metà, da [20. 2. 33] a [9. 8. 33], risultano permeate di ostilità nei confronti dell'industria di Hollywood. Le ragioni che ispirarono quel loro atteggiamento furono almeno due: da una parte cioè l'opportunità di tutelare la fioritura ancora esigua e fragile d'una produzione nazionale sonora, che proprio allora stava lanciando o preparando, fra l'altro, pellicole "costruttive", come *Acciaio* di Walter Ruttmann, *Camicia nera* di Giovacchino Forzano, *1860* di Alessandro Blasetti, *Treno popolare* di Mario Camerini; e dall'altra la cura d'impedire il divulgarsi, attraverso il divismo, di modelli di comportamento soprattutto femminili, che erano in stridente contrasto con quelli proposti dal regime: non pare infatti casuale che promotore di questa campagna antiamericana – iniziata con [20. 2. 33], dove si legge che «il peso delle dive è quello delle donne crisi» – sia stato Gaetano Polverelli, il quale continuò la campagna contro la *donna crisi* il successivo 21 febbraio, raccomandando «di fare attenzione anche alle illustrazioni pubblicitarie» che mostrassero «figure di donne troppo magre» e «di dare incarico a letterati di scrivere novelle o bozzetti o trafiletti prendendo in giro le donne magre» (e già in un rapporto del 17 agosto 1932 aveva fatto invitare i giornali a «riprodurre dalla stampa romana la notizia dalle spiagge adriatiche, dove la donna magra è chiamata "la crisi"»).

Anche Galeazzo Ciano continuò questa campagna, con [9. 8. 33], imprimendole tuttavia presto un più ampio respiro nazionalistico, come testimoniano [6. 7. 34] sulla sconfitta di Primo Carnera ad opera di Max Baer, e [17. 5. 34] sulla riprovevole menzione dell'americana Statua della Libertà; di particolare interesse anche politico va considerato il suo invito, in [4. 5. 34], ad attenuare il proprio entusiastico giudizio sul film tedesco di propaganda nazionalsocialista *Uno dei tanti* di Franz Wenzler.

Negli "anni di Freddi" le note di servizio, ancora non frequenti (una ventina), risentono dell'avvento, nel settembre 1934, della Direzione Generale per la Cinematografia, retta appunto da Luigi Freddi. Non più estemporanee e talvolta moralistiche, esse risultano evidente strumento d'un efficiente organismo centrale, che rende la stampa una passiva cassa di risonanza della politica cinematografica di regime. Per la maggior parte i testi di questa fase vertono su aspetti organizzati-

Piazza S. Sepolcro *di Giovacchino Forzano*

vi. Si riferiscono alla costituzione della Direzione [20. 9. 34] e alle sue competenze, sia all'inizio [8. 7. 35] sia più tardi [16. 2. 41]. Informano dapprima, [26. 12. 35] e [3. 1. 36], sulla nascita di Cinecittà; poi, [8. 3. 39] sul cambio della sua direzione, e [25. 4. 38] sul numero monografico di «Bianco e Nero», *L'attore*, a cura di Umberto Barbaro e Luigi Chiarini (una segnalazione promozionale da considerarsi inconsueta; un'altra, d'interesse anche cinematografico, è in [9. 10. 41, riguardante un libro di Carlo Tamberlani). Vertono su convegni due note di servizio: [18. 4. 34] sul primo Congresso internazionale del cinema educativo, organizzato a Roma (19-25 aprile) dall'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa, e la [19. 4. 36] sul VI Congresso della Féderation International de la Presse Cinématographique, animato da Luigi Chiarini, Jacopo Comin e Giovanni De Tommaso, e concluso il 20 aprile con un'udienza di Mussolini ai partecipanti. Indicazioni sulla presentazione dell'annuale relazione della Società Italiana Autori ed Editori, riguardante lo spettacolo, forniscono dapprima la nota [5. 6. 35] e, in seguito, la [2. 11. 41] e la [4. 8. 42]. Fanno trapelare preoccupazioni censorie la [16. 12. 35] e la [18. 11. 37], che mettono la sordina alle proiezioni di film stranieri in lingua originale nella sala Quirinetta di Roma. Appaiono strumenti di questa sorta di censura sotterranea, in seguito, anche la [2. 7. 38], relativa a *Yoshiwara, il quartiere delle gheishe* di Max Ophüls e la [4. 6. 41], riguardante *Ohm Krüger, l'eroe dei Boeri* di Hans Steinhoff. Da segnalare a parte, infine, la raccomandazione, in [2. 7. 36], di dare risalto alla lettera enciclica *Vigilanti cura*, emanata il 29 giugno da papa Pio XI.

Negli "anni dell'autarchia" gli interventi ministeriali s'infittirono e toccarono temi in massima parte nuovi, in quanto connessi con profondi rivolgimenti nell'ambito sia del cinema sia soprattutto della realtà italiana; basti dire, in particolare, della crisi del sistema distributivo delle pellicole straniere, apertasi nel 1938 e sfociata in un regime monopolistico (regolato da una legge del 4 aprile 1940, n. 404: Costituzione dell'Ente Nazionale Acquisti Importazioni Pellicole Estere), che oltretutto favorì lo sviluppo autarchico della produzione nazionale; e basti accennare all'indiretta incidenza di eventi politico-militari dell'Italia fascista, come il suo crescente vincolo con la Germania nazista (a partire dal 4 maggio 1938) e come il suo conseguente coinvolgimento in una guerra rovinosa per militari e per civili.

Risultano di schietta matrice autarchica, venata di suscettibilità nazionalistica, sia i riferimenti al monopolio distributivo in [25. 1. 39; 11. 2. 39] sia le ingiunzioni esplicite di boicottare Hollywood, ignorandone i film [19. 9. 40] e i suoi divi. Sono interessanti in proposito gli attacchi a un loro gruppo in [1. 3. 41] e a singoli, quali Paul Muni in [11. 12. 37], Barbara Hutton in [20. 8. 38], Douglas Fairbanks in [13. 12. 39], Errol Flynn in [22. 10. 42] e, soprattutto, Greta Garbo e Charlie Chaplin. Le note riguardanti la Garbo meriterebbero un approfondimento a parte, in quanto ricorrono dapprima stizzite (uno stillicidio d'ingiunzioni, tra il 25 febbraio e il 29 marzo 1938, in occasione del suo soggiorno con Leopold Stokowski a Ravello) e poi strumentalmente benevoli, in [8. 9. 42; 28. 9. 42], cioè per sostenere non senza riserve, «a fini di propaganda, la proiezione

in Italia» di *Ninotchka* di Ernst Lubitsch. E una considerazione particolare esigono due note riguardanti Chaplin (ufficialmente inviso in Italia anche a causa della sua presunta origine ebraica, per lo meno a partire dalla deliberazione razzista del Gran Consiglio del Fascismo, il 6 ottobre 1938): la [17. 10. 40] per l'allusione a *Il grande dittatore* (proiettato allora soltanto in visione privata) e la [3. 8. 42] per la notizia su un ventilato incarico diplomatico dell'artista a Mosca[8].

La presenza in ambito cinematografico del razzismo antiebraico, appare documentata non soltanto dal testo [17. 10. 40] riguardante Chaplin, ma anche, con maggiore risalto, da [24. 1. 39] e specialmente da [12. 8. 41; 9. 3. 42]: interessante, in quest'ultimo, il parere di Pavolini sull'applicazione anche nell'ambito dello spettacolo delle norme razziste impartite dal Ministero dell'Interno con una circolare del 18 giugno 1940 e proprio in quei giorni avviate a entrare nella legislazione italiana (legge 19 aprile 1942, n. 517).

Gli aspetti operativi del cinema risultano disciplinati in questo difficile periodo con disposizioni frequenti e talvolta meticolose. Partendo dalla fase precedente va segnalata innanzitutto la piccola serie d'istruzioni riguardante l'Istituto Luce che, data la carenza di documenti sulle sue vicende in epoca fascista, è da ritenersi preziosa; lo è quando si riferisce alla sua gestione, in [20. 9. 34; 4. 6. 38; 8. 3. 39; 11. 7. 42] (quest'ultima nota informa sulla nomina di Eitel Monaco nel consiglio d'amministrazione); lo è inoltre quando si occupa della sua produzione d'attualità o documentaria: si vedano [26. 10. 38; 29. 3. 39; 4. 11. 39; 10. 7. 40; 8. 8. 40; 8. 9. 40; 18. 1. 41; 22. 3. 41; 9. 10. 41; 11. 6. 42; 16. 6. 43], ma in particolare [19. 7. 40] su *La battaglia dello Jonio*[9]; lo è infine quando si limita a disciplinare l'esercizio e l'uso dell'attività fotografica, in [15. 11. 39; 23. 5. 40; 1. 8. 40; 21. 1. 41], nonché a rendere noti, in [11. 11. 41; 8. 12. 42], i suoi corsi di divulgazione astronomica al Planetario di Roma. Da notare a parte il ripetuto divieto, in [15. 2. 43], di menzionare Vittorio Mussolini nel contesto d'un elogio al Centro Fotocinematografico dell'Aeronautica, un organismo militare per certi versi affine al Luce; e, ancora, i richiami alla sobrietà nell'informare sulle pubbliche trasmissioni sperimentali di televisione a Roma, in [21. 7. 39; 22. 7. 39; 23. 7. 39].

L'esigenza di sostenere il prestigio cinematografico dell'Italia e di divulgare la notorietà dei suoi film appare documentata da testi, che cominciarono a uscire frequenti già prima degli anni di guerra. Infatti poco meno d'una trentina, a partire dal 1935, disciplinarono le notizie giornalistiche sull'annuale Mostra cinematografica di Venezia e in particolare sui suoi film italiani, tanto nelle iniziali edizioni internazionali quanto in quelle per così dire "dell'asse", in quanto riservate negli anni di guerra alla produzione soprattutto italiana e tedesca (si noti però l'attenzione riservata, in [29. 8. 40], anche al film svedese *Acciaio*, cioè *Stål*, di Per Lindberg); da segnalare pure, in pieno conflitto, le disposizioni [29. 9. 42; 4. 10. 42], a sostegno della Settimana di Lugano. Parecchi interventi poi nei medesimi anni orientarono la critica o la cronaca sui singoli film a soggetto; ecco i titoli: *Scarpe al sole* di Marco Elter

25

Greta Garbo in Ninotchka *di Ernst Lubitsch*

[21. 8. 35]; *Casta Diva* di Carmine Gallone [27. 9. 35]; *Aldebaran* di Alessandro Blasetti [28. 11. 35]; *Squadrone bianco* di Augusto Genina [23. 7. 36]; *Il grande appello* di Mario Camerini [28. 10. 36]; *Scipione l'Africano* di Gallone [1. 2. 37]; *Luciano Serra pilota* di Goffredo Alessandrini [28. 4. 37; 19. 10. 38; 27. 10. 38]; *Ettore Fieramosca* di Blasetti [5. 1. 39; 14. 1. 39]; *Grandi magazzini* di Camerini [11. 8. 39]; *Scarpe grosse* di Dino Falconi [14. 8. 40]; *Il Re d'Inghilterra non paga* di Forzano [19. 4. 41]; *I promessi sposi* di Camerini [10. 6. 41]; *La nave bianca* di Roberto Rossellini [16. 9. 41; 2. 10. 41; 17. 10. 41] (l'«altro film di guerra» menzionato nella nota del 16 era il documentario Luce *Grano tra due battaglie*); *È caduta una donna* di Alfredo Guarini [23. 10. 41]; *Uomini sul fondo* di Francesco De Robertis [30. 5. 42]; *I tre aquilotti* di Mario Mattoli [30. 8. 42]; *Bengasi* di Genina [28. 9. 42; 20. 10. 42; 23. 10. 42; 10. 1. 43]; *Redenzione* di Marcello Albani [14. 10. 42]; *Piazza S. Sepolcro* di Forzano [18. 11. 42] (rimasto inedito)[10]; *Gente dell'aria* di Esodo Pratelli [21. 4. 43]; da segnalare inoltre l'ovvio sostegno, nel propizio clima d'intesa ideologica e militare tra fascismo e nazismo, del celebrativo documentario tedesco *Olympia* di Leni Riefensthal [25. 8. 38].

Parecchi testi contribuiscono a migliorare l'attuale conoscenza delle peripezie e dei condizionamenti che l'attività critica sui giornali subì nell'ultimo quinquennio del regime fascista. Sui prodromi della decisione di sopprimere le apposite rubriche (anche teatrali) c'è l'orientativo rapporto di Alfieri [16. 2. 39]; in effetti la restrizione fu applicata, ma poi annullata sotto il ministero Pavolini [14. 11. 39], con l'esplicito consenso del duce (come risulta dalla scaletta dattiloscritta del rapporto ai giornalisti di quel medesimo 14, a cui Pavolini, dopo l'udienza mattutina di Palazzo Venezia, aggiunse a mano, fra l'altro, la glossa «Rifare critica cin.»). A conseguire questa piccola vittoria contribuirono anche i giornalisti cinematografici, come conferma un'informativa, datata «Genova, 2 novembre 1939»[11]: «Ai giornali è stato ordinato di non occuparsi più di critica cinematografica. Tale ordine ha sollevato un'infinità di proteste e di mormorazioni. Alcuni periodici, specializzati in cronaca cinematografica, hanno rilevato il provvedimento, giudicandolo inopportuno. Anche il giornale «Il Lavoro» nel suo numero d'oggi, si occupa del divieto e afferma che la critica giornalistica è sempre stata superiore alla produzione cinematografica italiana e che il nostro film è sempre in posizione di inferiorità nei confronti della produzione mondiale. La notizia dell'abolizione della critica giornalistica ai films italiani, ha destato non pochi commenti tra il solito pubblico che vuole vedere nel provvedimento un favoritismo verso l'industria cinematografica italiana, la quale industria, dopo aver sciupato centinaia di milioni, non è ancora all'altezza di competere con le più scadenti produzioni estere».

Pavolini tornò sull'argomento mesi dopo, nel rapporto [7. 12. 39], chiedendo di fare una critica «costruttiva e volta a sostenere l'industria italiana»; e all'indomani della dichiarazione di guerra, in [12. 6. 40; 27. 6. 40], raccomandò di limitarsi a una «semplice presentazione» delle pellicole nazionali modeste, onde evitarne la

Uomini sul fondo *di Francesco De Robertis*

stroncatura (a questi interventi è forse da collegare la sospensione delle recensioni solitamente severe di «Cinema», fra luglio e ottobre 1940, 97-103). Tra gli altri testi riguardanti la critica, parecchi invitarono a non sostenere la produzione straniera: si vedano infatti, dopo [28. 2. 38; 16. 5. 38], le recise disposizioni antifrancesi e antiamericane del primo biennio di guerra, cioè [5. 8. 40; 19. 9. 40; 17. 8. 41]; qualcuno invece, s'occupò di deroghe all'ostracismo, dietro intuibili pressioni di distributori e di esercenti, per consentire lo sfruttamento commerciale di certe pellicole anche di nazionalità nemica: si veda [22. 9. 40] e in particolare il rapporto [12. 8. 41][12]. Va precisato che la facoltà di recensire qualunque film fu annunciata tardi, in [2. 2. 43], cioè soltanto in seguito al definitivo ritiro delle pellicole americane; ma era una facoltà vigilata, come traspare anche da [8. 6. 43], che vietò ai critici l'anonimato.

Altre note di servizio destinate innanzitutto ai critici insistettero nel far presente le difficoltà del momento anche per il cinema e nel chiedere una disciplinata collaborazione. Abbiamo così personali richiami a certo Viesse [23. 10. 41] e a Adriano

Ribera [24. 2. 43], ma per lo più messaggi di massima; sono particolarmente notevoli – oltre a un invito a non contribuire alla denigrazione del giornalismo, in [25. 2. 41], e alla svalutazione della propaganda cinematografica e radiofonica in [21. 8. 40] – una piccola serie d'istruzioni sul tema della crisi del cinema nazionale[13]: così, alla vigilia della caduta del regime, [26. 9. 42; 29. 9. 42; 27. 12. 42; 24. 2. 43; 26. 5. 43; 2. 7. 43].

Nel difficile e luttuoso periodo della guerra certe note di servizio curarono di bandire o smorzare quelle notizie sul mondo cinematografico che contrastavano con i principi di austerità e di sobrietà propri dello stile di vita fascista. I richiami sono per lo più rivolti agli artisti cinematografici in forma generica: così in [12. 12. 39], che riguarda il coinvolgimento di attori in una truffa che sarebbe stata orchestrata dallo «pseudo ingegnere» Mario Marangoni (cfr. *Il mistero dei tre milioni*, «Corriere della Sera», 14 dicembre 1939, p. 4); e, ancora: [6. 7. 41; 2. 10. 41; 22. 5. 42; 5. 6. 42]. Ma alcune note forniscono esplicitamente qualche nome; cioè, in particolare quello di Isa Miranda [9. 12. 39; 20. 12. 39; 23. 10. 41; 8. 6. 42; 11. 6. 42], ma anche di Alberto Rabagliati [17. 3. 42], di Laura Solari [22. 3. 43]. A volte però la sordina risulta posta anche a notizie riguardanti personalità fasciste: così, fra altri casi, in [18. 9. 37], sul viaggio di Vittorio Mussolini a Hollywood; inoltre, in [21. 3. 38], sulla prova di "modestia" del ministro Alfieri (in effetti «Il Popolo d'Italia» del 22 febbraio 1938, per esempio, gli riservò in prima pagina un titolo di spalla su due sole colonne); ancora, in [3. 5. 40], sul depennamento di Cornelio Di Marzio, Nicola De Pirro e Corinne Luchaire in una cronaca politico-mondana. Ovviamente non mancano gli inviti all'enfasi, se si parla dell'amicizia e della collaborazione anche culturale fra Italia e Germania: così sul viaggio di Hitler in Italia, in [12. 4. 38] (si veda tuttavia anche [6. 5. 38]); e, ancora, [3. 6. 39]; [9. 9. 40].

Qualche testo, anche in questa fase, si occupa di manifestazioni politicamente notevoli, quali i solenni rapporti ministeriali: così [3. 6. 41] (come esempio di ottemperanza alla raccomandazione espressavi si veda per esempio Dino Falconi, *Giornata di gran rapporto*, «Il Popolo d'Italia», 5 giugno 1941, p. 3: titolo su due colonne); ancora [3. 6. 42], su quello tenuto a Cinecittà; infine [2. 7. 43] su quello tenuto da Polverelli ai censori.

Alcuni testi riguardano iniziative d'una certa portata anche culturale. Da segnalare, per l'ambito realizzativo, il concorso per sceneggiatori in [15. 6. 39]. Per l'ambito teorico, poi, va segnalata innanzitutto la nota [28. 8. 38], sulla manifestazione di Bolzano, che consistette in una Mostra Sindacale d'Arte e in un convegno dei professionisti e artisti della Venezia Tridentina, con lo svolgimento, domenica 28 agosto, di un pubblico rapporto del ministro Alfieri, il quale alla richiesta avanzata da Luis Trenker, d'istituire a Bolzano «anche un nucleo di attività cinematografica», avrebbe pubblicamente assicurato di volere studiare, in una «prossima visita», la «possibilità» di aprire «un centro cinematografico» (cfr.

«Il Brennero», 30 agosto 1938, p. 1). Meritano particolare risalto inoltre la nota [14. 5. 41], sul tema della produzione di film di guerra (sulla costituzione presso il Ministero della Cultura Popolare di un Comitato per il Cinema di Guerra e Politico in quel medesimo 14 maggio, cfr. per esempio un informato articolo in «Il Popolo d'Italia», 15 maggio 1941, p. 3); inoltre, la nota [16. 5. 41], riguardante la corretta informazione sul programma del ben noto Convegno Nazionale di Cinematografia Politica, che il Gruppo Universitari Fascisti di Roma s'accingeva a svolgere, per discutervi «della necessità di un cinema di propaganda e delle eventuali forme in cui esso potrebbe trovare la sua vitalità e di tutti i problemi artistici, economici e commerciali inerenti a tale produzione» (Carlo Lizzani, *Il prossimo convegno di cinematografia politica*, «Roma fascista», 8 maggio 1941, p. 3). D'un certo interesse infine la nota [14. 6. 41], sul risalto da attribuirsi al Convegno degli Architetti, Scenografi, Costumisti e Arredatori Cinematografici, che si svolse il 14 maggio presso il Centro Sperimentale di Cinematografia, alla presenza del ministro Pavolini (cfr. *Pavolini presiede un convegno di tecnici dell'allestimento cinematografico*, «Il Popolo d'Italia», 15 giugno 1941, p. 3).

Di grande interesse storico sono anche le note di servizio che disciplinarono le variazioni d'orario degli spettacoli, e specialmente di quelli all'aperto, per svariati motivi – come mostrano [10. 12. 37; 11. 3. 38] – ma soprattutto a causa della guerra: si vedano [22. 11. 39; 30. 10. 41; 3. 11. 41; 5. 11. 41; 10. 11. 41; 11. 11. 41]; e più in particolare: [4. 3. 42] sulla loro chiusura per lutto della morte del duca Amedeo d'Aosta a Nairobi; [19. 1. 43] e [3. 2. 43] su provvedimenti adottati in Germania; infine [27. 1. 43], notevole anche per la conferma dell'alta frequenza di spettatori nei cinematografi, in quei drammatici giorni. D'un certo interesse sono alcuni testi che annunciavano l'organizzazione di spettacoli riservati ai militari: così [5. 8. 40; 10. 9. 40; 12. 9. 40; 4. 5. 42; 17. 3. 43], nonché [12. 9. 40] sull'uso d'un "autocine" per le truppe.

Segnalo infine che potrebbe avere un indiretto interesse cinematografico la minacciosa nota di servizio [21. 11. 42], che presenta un collegamento fra «episodi» finora non documentabili (comunque presumibilmente non molto riprovevoli) sul «distintivo» fascista a «Fellini» (Federico, forse; ma si tenga presente che il cognome di questi era all'epoca poco noto e che per esempio era attivo autore di riviste teatrali, negli anni di guerra, anche Antonio Fellini: cfr. a conferma, fra i suoi lavori del tempo, *Chi è chi non è*, approvato da Leopoldo Zurlo con nulla osta del 9 maggio 1941, in Acs, Censura teatrale, b. 115, f. 2444). A proposito di quest'intervento ministeriale può essere utile sapere che la raccomandazione ai giornali di pubblicare corsivi celebrativi sul distintivo aveva tratto spunto da un alato corsivo anonimo, *Fronte interno. Il Distintivo*, «Il Popolo di Roma», 17 novembre 1942, p. 3, che ebbe l'onore di un'encomiastica nota di servizio del medesimo giorno (cfr. Es, q. 9, n. 196); però una successiva nota ordinò, il 25 novembre: «Sospendere ogni altro corsivo sul distintivo» (cfr. Es, q. 9, n. 223).

Acciaio *di Per Lindberg*

Sulla trascrizione

I testi sia dattiloscritti sia manoscritti delle fonti dirette sono naturalmente dovuti a parecchi estensori e a numerose mani. Essi però figurano redatti con criteri abbastanza uniformi e con notevole cura grafica (quasi tutti gli errori risultano eliminati mediante ribattiture o interventi a penna). Segnalo qui le poche anomalie e le relative soluzioni adottate. Le testate giornalistiche appaiono di solito contrassegnate dalle virgolette alte (" "), che però talvolta non racchiudono, con procedimento tipico del parlato, l'eventuale articolo determinativo iniziale. Tale grafia è qui mantenuta e, anzi, tacitamente estesa pure ai pochi casi in cui, nell'originale, manchi l'abituale contrassegno delle virgolette. Quanto ai titoli di opere o di articoli va osservato che alla fonte figurano sempre posti fra virgolette alte: nella trascrizione essi sono invece più normalmente resi con il corsivo. Queste virgolette nell'originale risultano talora usate per evidenziare particolari locuzioni o parole; l'artificio grafico viene qui esteso anche a [27. 5. 32] (dove è pure emendata l'evidente forma errata *paroli*, sostituita con *paroloni*).

Fra i testi a suo tempo editi dal Flora e dal Matteini, sono fedelmente riportati tutti quelli che non risultano testimoniati in nessuna delle fonti dirette finora disponibili. Degli altri è fornito soltanto il rinvio al libro in cui ricorrono. Vanno segnalate divergenze di datazione fra alcuni di essi e le corrispondenti attestazioni dirette, a cui è doverosamente concessa maggiore autorità: il testo [14. 3. 38] è datato sotto il 12 da Flora, p. 84; il testo [14. 8. 40] sotto il 15 da Matteini, p. 158; il testo [16. 9. 41] sotto il 15 da Matteini, p. 164; il testo [30. 8. 42] sotto il 29 da Matteini, p. 298.

I singoli testi, che sono disposti in ordine cronologico, presentano un'identica struttura. Li introduce la data di emissione (giorno, mese, anno), che diventa il loro peculiare contrassegno, nonché dall'ora, nel caso in cui un medesimo messaggio risulti riproposto con mutamenti nel medesimo giorno. Li chiude una serie d'indicazioni convenzionali, poste fra parentesi quadra; vi figurano innanzitutto l'emittente del messaggio, cioè l'organismo e eventualmente la persona (quanto al canale, quando manchi la precisazione *rapporto* s'intende implicitamente che è telefonico); ancora, dopo i due punti, la fonte del testo riportato, nonché eventuali rinvii ad altre fonti in cui esso sia rinvenibile: quelli preceduti da *cfr.* offrono varianti d'un certo rilievo (sembra per esempio interessante riflesso del tragico clima del momento il duplice lapsus di Asm, che in [27. 1. 43] ha *comunicati* e *affollamento* anziché *commenti* e *affluenza*).

Si tenga presente che due note di servizio del fondo "Ente Stampa" risultano incluse in questo repertorio, sotto [23. 8. 41] e [11. 11. 41] (n. 3043), quantunque nella fonte appaiano annullate con evidenti tratti di penna. Va segnalato infine che ambedue le fonti di [17. 3. 43] hanno il titolo *Uomini della montagna*, che nella trascrizione è corretto in *Quelli della montagna*.

Abbreviazioni: Acs = Archivio Centrale dello Stato; Asm = Acs. Agenzia Stefani-Manlio Morgagni; Es = Centro Sperimentale di Cinematografia, Ente Stampa, *Note di servizio* (e q[uaderno]; anche eventuale n[umero]); Flora = Francesco Flora, *Stampa dell'era fascista. Le note di servizio. "Appello al Re"*, Mondadori, Roma 1945; Matteini = Claudio Matteini, *Ordini alla stampa*, Editrice Polilibraria Italiana, Roma 1945; Mcp = Ministero della Cultura Popolare [anche: Acs, Ministero della Cultura Popolare. Gabinetto (con vecchia numerazione)]; Msp = Ministero per la Stampa e Propaganda; Pcm [e data] = Acs, Presidenza del Consiglio dei Ministri. Gabinetto [e data]; Pnf = Acs, Partito Nazionale Fascista. Direttorio Nazionale. Servizi amministrativi; Spd. Co = Acs, Segreteria Particolare del Duce. Carteggio ordinario 1922-1943; Ssp = Sottosegretariato per la Stampa e Propaganda; Us = Ufficio Stampa del Capo del Governo (altre abbreviazioni d'uso archivistico: b. = busta; f. = fascicolo; sf. = sottofascicolo). Le date, che nelle pagine introduttive alla raccolta dei testi figurano entro parentesi quadre (con indicazione dell'anno limitata al decennio), designano convenzionalmente i messaggi emessi nel giorno da ciascuna specificato.

[1] Sulla storia di queste denominazioni si veda il mio *"Si dispone che...". Direttive fasciste sulla lingua: antiregionalismo e xenofobia*, «Lingua nostra», 1-2, marzo-giugno 1997, p. 32.
[2] Si vedano in particolare: Philip V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Laterza, Bari 1975; Paolo Murialdi, *La stampa del regime fascista*, Laterza, Roma-Bari 1986.
[3] Essi sono reperibili in Mcp, b. 75, b. 76, b. 77; a ciascuno degli incontri di Pavolini è riservato un fascicolo, intitolato *Rapporto ai giornalisti* (più data) e contenente di solito anche minute con appunti e altre carte preparatorie di grande interesse.
[4] Queste si trovano ora da me edite sotto il titolo *Le "veline" di Badoglio (25 luglio-8 settembre 1943)*, «Problemi dell'informazione», 2, giugno 1994, pp. 181-198. Ringrazio qui, per essere stato cortesemente agevolato nella consultazione del fondo "Ente Stampa", Orio Caldiron, Angelo Libertini, Francesco Militi, Fiammetta Lionti, Mario Musumeci, Pier Luigi Raffaelli; ringrazio inoltre Marina Giannetto per l'assistenza prestatami nelle ricerche presso l'Archivio Centrale dello Stato.
[5] Si veda per esempio un "appunto" del gabinetto ministeriale, in data 20 aprile 1939, in Mcp, b. 79, f. 3; qui, inoltre, interessanti "direttive", diramate in ciclostile fra il 1941 e il 1942 dal segretario del partito Adelchi Serena e dai sottosegretari Fernando Mezzasoma e Carlo Ravasio, che confermano certo persistere di questa pratica. Va segnalato che in parecchi fondi governativi e fascisti dell'Acs sono reperibili, in copia ciclostilata, liste di note di servizio degli anni di guerra, allegate di solito a altri documenti; rimanendo al fondo Mcp, si vedano per esempio bb. 75, 76, 77.
[6] Fausto Coen, *Tre anni di bugie. 328 ordini alla stampa del Minculpop durante la guerra*, Pan, Milano 1977, pp. 71-78.
[7] Negli archivi e nei bollettini fascisti si trovano certi documenti, che sotto varia forma rivolgono anche alla stampa più o meno esplicite sollecitazioni orientative; così per esempio un comunicato della Presidenza del Consiglio, datato 19 novembre 1928, sul successo del documentario Luce *Anno VI*, che tra il 28 ottobre e il 7 novembre 1928 sarebbe stato visto «in duecento città» da «circa due milioni di spettatori» (Pcm 1928-1930, b. 1209, f. 3. 2-6/1696). Pare superfluo segnalare qui che in vari fondi dell'Acs giacciono disperse numerose testimonianze, specialmente d'epoca fascista, sui più disparati aspetti del cinema e quindi anche sulle

vicende di singoli film, dalla ideazione (si veda il carteggio del 1942 sul progetto di *Din Don*, film storico ispirato dall'assedio francese di Forlì nel 1282) alla pubblica esibizione (si veda la copia per la Segreteria Particolare del Duce della petizione, corredata di oltre centoventi firme, che il 6 luglio 1943 fu inviata al Procuratore di Padova contro la circolazione di *Ossessione* di Visconti, in Mcp, b. 11, f. 151).
[8] La citazione su *Ninotchka* in Italia è tratta da un documento del 15 ottobre 1942, in Acs, Enaipe, b. 31, f. 707. Quanto a Chaplin, certa ostilità di matrice ideologica nei suoi confronti da parte del regime era di vecchia data; per esempio, sulla vicenda censoria del suo film *Tempi moderni*, nel marzo-aprile 1937, cfr. Acs, Ministero dell'Interno. Direzione Generale di Pubblica Sicurezza. Divisione Affari Generali e Riservati. Massima. Categoria C. 15, Cinematografia 10. Da notare però che il suo nome non ricorre in un fascicolo del 1937-38, costituito fra l'altro da informazioni sul progetto d'un film «di carattere antifascista e di propaganda comunista», con l'apporto ivi denunciato di attori quali James Cagney, Fredric March, Conrad Nagel e altri (cfr. Mcp, b. 18bis, f. 263).
[9] Sulla notorietà di questo documentario anche in Germania cfr. Mcp, b. 23, f. 339.
[10] Notizie sulla progettazione e sulla contrastata circolazione di *Bengasi* sono ricavabili da alcuni documenti, datati 18 e 28 aprile 1941 e 27 novembre 1942, in Acs, Spd. Co., b. 808, f. 500. 007. Su *Piazza S. Sepolcro* si veda Francesco Savio, *Ma l'amore no. Realismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1945)*, Sonzogno, Milano 1975, pp. 408-409.
[11] Mcp, b. 75. Qui si trova pure accluso il ritaglio dell'articolo di G.B., *Critica della scenografia e critica della critica in Italia*, «Il Lavoro», 2 febbraio 1939, dove sono citati, da «Cinema», uno scritto di Umberto De Francisci e *Annotazioni* di T.S.M. (cioè Vittorio Mussolini), là dove commenta sarcastico la «punizione inflitta ai critici» con l'abolizione della loro rubrica sui quotidiani; G.B. però ne assume la difesa, affermando che «la critica cinematografica italiana è superiore alla produzione cinematografica italiana» e che anzi «poteva, prima di essere abolita, reggere al paragone di quella di qualunque altro paese».
[12] Della questione si occupò anche Mussolini, per lo meno nel suo "rapporto" a Pavolini del 23 aprile 1941: si veda Mcp, b. 35, f. 443.
[13] Sul tema della crisi del cinema italiano ecco per esempio, da un'informativa anonima del 25 settembre 1940 per Manlio Morgagni, in Asm, b. 74, f. IX, sf. 5: «Il Cinema italiano passa di crisi in crisi. I nostri film che hanno avuto finora più successo sono stati quelli storici; orbene, una recente circolare della Direzione Gen. per la Cinematografia, inviata a tutti i produttori, ammonisce a smetterla coi soggetti storici... Si invoca da tutte le parti un Direttore Generale competente, un tecnico; si vocifera che per mettere Vezio Orazi al posto di Freddi, tanto valeva lasciare l'ultimo... Tutti poi guardano con fiducia a Vittorio Mussolini che con la sua intelligenza e sopratutto buon senso potrebbe far tanto per la rinascita del film italiano, influendo sul DUCE».

Carlo Tamberlani e Vera Carmi in Redenzione *di Marcello Albani*

Le veline dal 1932 al 1943

27. 5. 1932. Per la Giornata dell'Ala il Comm. Monticelli ha raccomandato ai giornali di fare un resoconto ampio, ma serio, evitando paroloni da cinematografo, quali quelli usati dalla "Gazzetta del Popolo" ("prodigi, aerea tempesta d'acciaio"). [Monticelli, rapporto Us: in Asm, b. 69, f. IX, sf. 2]

20. 2. 1933. È stato raccomandato ai giornali di non pubblicare articoli su Hollywood e sopratutto sul peso delle dive dello schermo, perché in Italia c'è una industria cinematografica nazionale da valorizzare e perché il peso delle dive è quello delle donne crisi, che l'Italia vuole abolire. [Polverelli, rapporto Us: in Asm, b. 69, f. IX, sf. 2]

22. 2. 1933. La "Nazione" dedica una pagina al cinematografo; se non che, tutte le films di cui si occupa sono d'origine americana. È sempre il solito sistema di valorizzare le cose dell'estero, invece di quelle di casa nostra. Il sistema non deve essere continuato. [Polverelli, rapporto Us: in Asm, b. 69, f. IX, sf. 2]

23. 2. 1933. È stato raccomandato ai giornali [...] di non dedicare spazio all'industria cinematografica americana, ma a quella italiana. [Polverelli, rapporto Us: in Asm, b. 69, f. IX, sf. 2]

6. 4. 1933. È stato raccomandato ai giornali [...] di smettere di far propaganda all'industria cinematografica straniera e di pubblicare romanzi stranieri [...]. [Polverelli, rapporto Us: in Asm, b. 69, f. XI, sf. 2]

26. 6. 1933. Sono stati ripresi: il "Popolo di Roma", perché è ridiventato troppo cinematografico [...]. [Polverelli, rapporto Us: in Asm, b. 69, f. IX, sf. 2]

12. 7. 1933. Sono stati ripresi: [...] la "Stampa" per aver pubblicato una pagina cinematografica contenente corrispondenze tutte provenienti dall'estero [...]. [Polverelli, rapporto Us: in Asm, b. 69, f. IX, sf. 2]

9. 8. 1933. È stata ripresa la "Nazione" per aver pubblicato una pagina cinematografica con tutto notiziario straniero; sembra di leggere un giornale americano e certo non fascista. [Ciano, rapporto Us: in Asm, b. 69, f. IX, sf. 2]

6. 1. 1934. I giornali romani sono stati invitati anche a non esagerare circa la contessa negra che canta attualmente in un cinema di Roma. [rapporto Us: in Asm, b. 69. f. IX, sf. 2]

18. 4. 1934. È stato raccomandato [...] di mettere in rilievo il Congresso Internazionale del Cinema Educativo che si terrà domani in Campidoglio [...]. [Ciano, rapporto Us: in Asm, b. 69, f. IX, sf. 2]

4. 5. 1934. Del film germanico *Uno dei tanti*, che il Conte Ciano ha qualificato "splendido", la stampa può occuparsi trattandolo bene, senza però esagerare nella "montatura". [Ciano, rapporto Us: in Asm, b. 69. f. IX, sf. 2]

17. 5. 1934. Il "Messaggero", facendo il resoconto di una film americana, fa allusione alla statua della Libertà soggiungendo che, grazie a Dio, la si è potuta vedere resistere vittoriosamente e *simbolicamente* con gran conforto di tutti. Ora, se l'estensore della noticina ha voluto far dello spirito, non ci è riuscito; se ha voluto far sul serio, sarebbe il caso di tenerlo d'occhio per qualche provvedimento. [rapporto Us: in Asm, b. 69, f. IX, sf. 2]

6. 7. 1934. È stato raccomandato [...] di contenere le impressioni relativamente al film dell'incontro Carnera-Baer, onde non dar l'impressione che la sconfitta di Carnera costituisca un disastro nazionale [...]. [Ciano, rapporto Us: in Asm, b. 69, f. IX, sf. 2]

20. 9. 1934. Infine il conte Ciano ha comunicato che è stata costituita presso il Sottosegretariato da lui diretto una nuova Direzione generale e precisamente quella del cinematografo, alla quale è stato preposto il camerata Freddi. La nuova direzione generale coordinerà ed accentrerà tutte le varie attività che al cinematografo si riferiscono, comprese quelle attribuite attualmente al Ministero dell'interno (Direzione generale della Ps) ed al Ministero delle corporazioni. Rispondendo ad una domanda rivoltagli, il Sottosegretario ha dichiarato che l'organizzazione dell'Istituto Luce permarrà immutata; l'Istituto però sarà anch'esso alle dipendenze della nuova Direzione generale. [Ciano, rapporto Ssp: in Asm, b. 69, f. IX, sf. 2]

5. 6. 1935. I giornali sono stati avvertiti di [...] interessarsi ampiamente del volume *Vita degli spettacoli in Italia*, edito dalla Società Autori ed Editori. [Ssp: in Asm, b. 69, f. IX, sf. 2]

8. 7. 1935. Per quanto riguarda nuove iniziative cinematografiche e nuove films in lavorazione è opportuno chiedere conferma alla Direzione generale per la cinematografia prima di pubblicare notizie. [Msp: in Asm, b. 69, f. IX, sf. 2]

9. 7. 1935. I giornali sono stati invitati: [...] 4) pubblicare i comunicati sulla Mostra d'Arte cinematografica. [Msp: in Asm b. 69, f. IX, sf. 2]

10. 8. 1935. Dare molto rilievo alla inaugurazione della Terza Mostra Inter.le d'arte cinematografica a Venezia e metterla se non in prima pagina almeno in seconda. Per quanto riguarda il discorso di S. E. Ciano attenersi esclusivamente alla "Stefani". [Msp: in Asm, b. 69, f. IX, sf. 2]

21. 8. 1935. Dare molto rilievo al film *Scarpe al sole*, che verrà proiettato stasera a Venezia. Titoli su tre, quattro colonne. [Msp: in Asm, b. 69, f. IX, sf. 2]

27. 9. 1935. Dato che *Casta Diva* ha avuto un grande successo – a Parigi essa tiene cartello da oltre 5 mesi – è opportuno che i giornali pubblichino delle corrispondenze o degli articoli. [Alfieri, rapporto Msp: in Asm, b. 69, f. IX, sf. 2]

23. 10. 1935. Commentare la Stefani sui films italiani. [Msp: in Asm, b. 69, f. IX, sf. 2]

28. 11. 1935. Diamo ai giornali le seguenti disposizioni: [...] 2) Interessarsi ampiamente del film *Aldebaran*. [Msp: in Asm, b. 69, f. IX, sf. 2]

16. 12. 1935. Tra breve saranno inaugurati alla Quirinetta, a Roma, gli spettacoli di films originali. Per tali spettacoli i giornali debbono fare semplicemente la cronaca senza entrare in apprezzamenti critici. [Msp: in Asm, b. 69, f. IX, sf. 2]

26. 12. 1935. La Stefani con la visita al Duce dell'on. Roncoroni, va pubblicata in prima pagina con rilievo. [Msp: in Asm, b. 69, f. IX, sf. 2]

3. 1. 1936. Si conferma la disposizione già data di non pubblicare prima di sabato le notizie sulla città cinematografica, fornite dalla Direzione Generale per la Cinematografia. [Msp, in Asm, b. 70, f. IX, sf. 2]

19. 4. 1936. Dare rilievo in cronaca al congresso cinematografico. [Msp: in Asm, b. 70, f. IX, sf. 2]

30. 6. 1936. È stato telefonato ai giornali: [...] 3) Pubblicare diffusamente le notizie riguardanti la Mostra d'arte cinematografica indetta per il prossimo agosto. [Msp: in Asm, b. 70, f. IX, sf. 2]

2. 7. 1936. Riprendere qualche punto saliente della Enciclica del Pontefice sul cinematografo. [Msp: in Asm, b. 70, f. IX, sf. 2]

23. 7. 1936. Non occuparsi dell'incidente avvenuto alla Farnesina durante la ripresa del film *Squadrone bianco*. [Msp: in Asm, b. 70, f. IX, sf. 2]

17. 8. 1936. Interessarsi particolarmente ai 3 filmi italiani che sono proiettati a Venezia e che rappresentano il frutto della migliore produzione italiana. [Msp: in Asm, b. 70, f. IX, sf. 2]

28. 10. 1936. Notare che alla rappresentazione de *Il grande appello* era presente il Capo della Cinematografia germanica. [Msp: in Asm, b. 70. f. IX, sf. 2]

1. 2. 1937. Astenersi in modo assoluto dal parlare del film *Scipione l'Africano*. [Msp: in Asm, b. 70, f. IX, sf. 2]

28. 4. 1937. [ore 15,35] Rivedere il "Bollettino cinematografico", tenendo presente che il film di Vittorio Mussolini si intitola *Le ali saranno d'oro* e non *Le ali saranno tutte d'oro*.

[ore 22,35] Rivedere il bollettino diramato dalla Direzione della Cinematografia e sostituire al titolo *Le ali saranno d'oro* il titolo *Luciano Serra pilota*. Si rinnova la disposizione di non dire che Vittorio Mussolini è autore di detto film. [Msp: in Asm, b. 70, f. IX, sf. 2]

18. 9. 1937. Non occuparsi del viaggio di Vittorio Mussolini a Hollywood né di altre iniziative del genere. [Msp: in Asm, b. 70, f. IX, sf. 2]

18. 11. 1937. Si conferma la disposizione di non recensire i films della Quirinetta. [Mcp: in Asm, b. 70, f. IX, sf. 2; Pnf, b. 247, f. 4/3. 2]

10. 12. 1937. I giornali non si occupino più dell'orario degli spettacoli di domani sera per l'occasione della riunione del Gran Consiglio. [Mcp: in Pnf, b. 247, f. 4/3. 2]

11. 12. 1937. Ignorare l'arrivo a Roma dell'attore Paul Muni. [Mcp: in Asm, b. 70, f. IX, sf. 2]

19. 2. 1938. Non pubblicare niente circa un convegno di stampa cinematografica che si terrà domani 20 a San Remo. [Mcp: in Asm, b. 70, f. IX, sf. 2; Pnf, b. 247, f. 4/3. 2]

23. 2. 1938. Il ministro Alfieri ricorda la raccomandazione da lui fatta ai giornali e ai capi ufficio di Roma sulla critica cinematografica. [Mcp: in Pnf, b. 247, f. 4/3. 2; cfr. Asm, b. 70, f. IX, sf. 2]

25. 2. 1938. Non esagerare con Greta Garbo. [Mcp: in Pnf, b. 247, f. 4/3. 2]

28. 2. 1938. [ore 13,10] Citare meno nomi di attori cinematografici stranieri. [Mcp: in Asm, b. 70, f. IX, sf. 2]

Roswita Schmidt e Antonio Marietti in L'uomo dalla croce *di Roberto Rossellini*

[ore 20] Pubblicare meno fotografie e citare meno nomi di attori cinematografici stranieri. [Mcp: in Pnf, b. 247, f. 4/3. 2]

11. 3. 1938. Smetterla con Greta Garbo. [Mcp: in Asm, b. 70, f. IX, sf. 2; Pnf, b. 247, f. 4/3. 2]

NON pubblicare il comunicato distribuito ad alcuni giornali su gli spettacoli all'aperto a Roma. [Mcp: in Pnf, b. 247, f. 4/3. 2]

NON occuparsi di spettacoli fino a nuova disposizione. [Mcp: in Pnf, b. 247, f. 4/3. 2]

12. 3. 1938. Si conferma la disposizione di non occuparsi di Greta Garbo. [Mcp: in Flora, p. 84]

14. 3. 1938. [ore 22,45] Basta con Greta Garbo. [Mcp: in Asm, b. 70, f. IX, sf. 2]

[ore 24] Si conferma la disposizione di non occuparsi di Greta Garbo. [Mcp: in Pnf, b. 247, f. 4/3. 2]

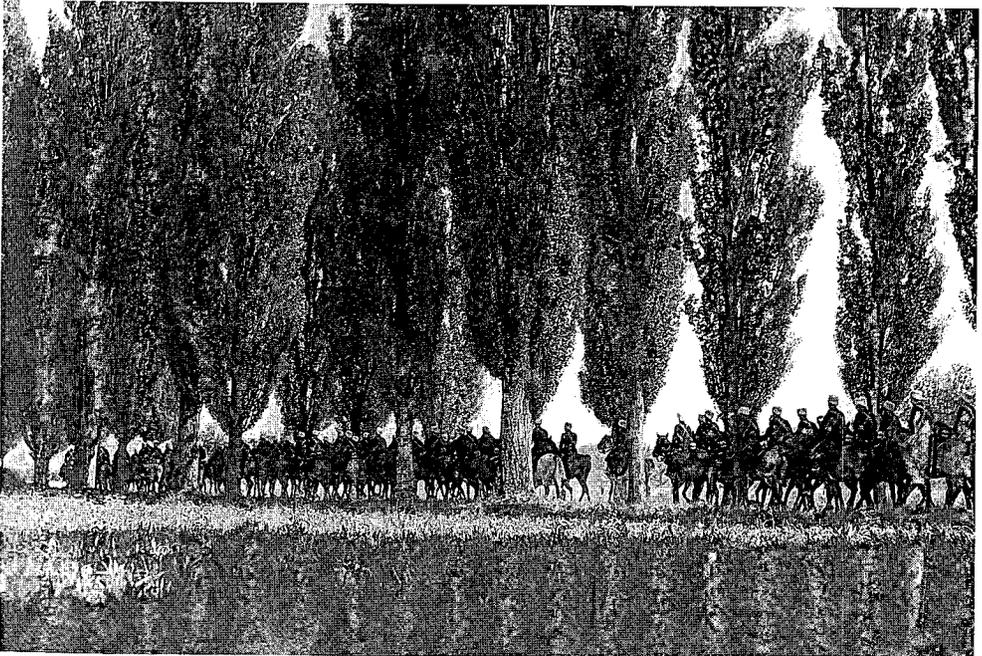
18. 3. 1938. Per i giornali illustrati: non occuparsi più di Greta Garbo. [Mcp: in Pnf, b. 247, f. 4/3. 2]

21. 3. 1938. Al discorso del Ministro Alfieri alla Camera i giornali devono dare importanza e rilievo identico a quello dato per i discorsi degli altri ministri. [Mcp: in Pnf, b. 247, f. 4/3. 2]

22. 3. 1938. Basta con Greta Garbo. [Mcp: in Asm, b. 70, f. IX, sf. 2]

29. 3. 1938. Si conferma la disposizione già data di non occuparsi più di Greta Garbo. [Mcp: in Pnf, b. 247, f. 4/3. 2]

12. 4. 1938. Non riprendere dal "Giornale d'Italia" di ieri la notizia di una commissione germanica che verrà in Italia per organizzare i servizi stampa, cinematografo e radio per l'arrivo di Hitler. [Mcp: in Pnf, b. 247, f. 4/3. 2]

23. 4. 1938. Nei provvedimenti del Consiglio dei Ministri mettere in evidenza anche quelli per la cinematografia italiana. [Mcp: in Pnf, b. 247, f. 4/3. 2]

Cavalleria *di Goffredo Alessandrini*

25. 4. 1938. Interessarsi del fascicolo "Bianco e Nero", rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia, dedicato agli attori. [Mcp: in Pnf, b. 247, f. 4/3. 2]

6. 5. 1938. Non parlare della colazione offerta dal Ministro Alfieri alla Cinecittà. [Mcp: in Asm, b. 70, f. IX, sf. 2; Pnf, b. 247, f. 4/3. 2]

16. 5. 1938. I quotidiani non pubblichino più fotografie di artiste cinematografiche straniere e riducano la pubblicazione di quelle italiane. [Mcp: in Pnf, b. 247, f. 4/3. 2]

4. 6. 1938. I giornali non parlino di un infortunio accaduto al cantiere dove si sta costruendo la nuova sede dell'Istituto Luce. [Mcp: in Pnf, b. 247, f. 4/3. 2]

17. 6. 1938. I giornali sono stati avvertiti di non pubblicare che il Ministro Alfieri e l'Ambasciatore von Mackensen hanno, a Milano, assistito ad una rappresentazione cinematografica, perché tale rappresentazione non ha più avuto luogo. [Mcp: in Asm, b. 70, f. IX, sf. 2]

2. 7. 1938. I giornali non parlino del film *Yoshiwara*. [Mcp: in Pnf, b. 247, f. 4/3. 2]

31. 7. 1938. Occuparsi fin da ora della Mostra Cinematografica di Venezia. [Mcp: in Asm, b. 70, f. IX, sf. 2; Pnf, b. 247, f. 4/3. 2]

15. 8. 1938. 2) Occuparsi con simpatia dei films italiani e tedeschi proiettati a Venezia. 3) Ignorare nel modo più assoluto la presenza del ministro Galeazzo Ciano a Venezia. [Mcp: in Pnf, b. 247, f. 4/3. 2]

20. 8. 1938. [ore 20,55] Non occuparsi di Barbara Hutton. [Mcp: in Asm, b. 70, f. IX, sf. 2]

[ore 21,45] Non occuparsi più della signora Barbara Hutton e di suo marito. [Mcp: in Pnf, b. 247, f. 4/3. 2]

21. 8. 1938. La presenza a Venezia del Ministro Alfieri, per assistere alla proiezione dei filmi, va segnalata soltanto nel testo della cronaca e non nei titoli. [Mcp: in Pnf, b. 247, f. 4/3. 2]

25. 8. 1938. La presenza di S. E. Alfieri domani sera, a Venezia, per la proiezione del film *Olympia*, può essere segnalata nella cronaca della rappresentazione, non nei titoli. [Mcp: in Asm, b. 70, f. IX, sf. 2; Pnf, b 247, f. 4/3. 2]

28. 8. 1938. Dare con rilievo la manifestazione di Bolzano. Attenersi alla Stefani per quanto riguarda la dichiarazione di S. E. Alfieri. Mettere nei sottotitoli: a) Il Duce

destina 50 mila lire per l'acquisto di opere della Mostra; b) Le dichiarazioni del regista Luigi Trenker. [Mcp: in Pnf, b. 247, f. 4/3. 2]

31. 8. 1938. Verrà diramato un comunicato sui premi assegnati ai filmi presentati a Venezia. Mettere in evidenza con un sottotitolo l'assegnazione della "Coppa Mussolini". [Mcp: in Pnf, b. 247, f. 4/3. 2]

19. 10. 1938. Occuparsi nuovamente del film *Luciano Serra pilota*, che andrà in programmazione nell'annuale della Marcia su Roma. [Mcp: in Pnf, b. 247, f. 4/3. 2; Flora, p. 89]

26. 10. 1938. Si fa presente che al matrimonio di Bruno Mussolini l'accesso è riservato ai soli fotografi del "Luce". [Mcp: in Pnf, b. 247, f. 4/3. 2]

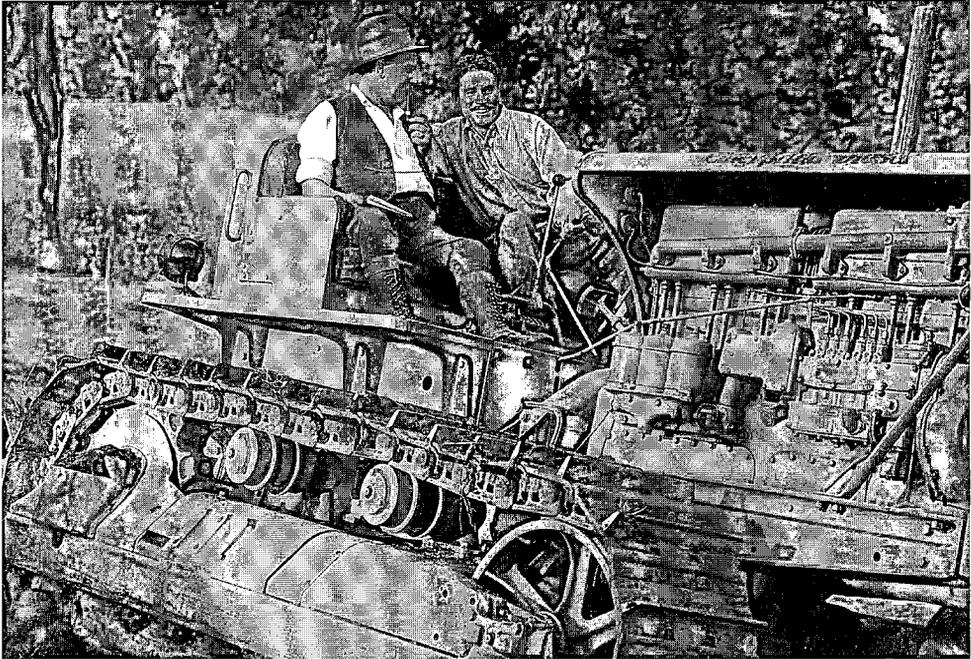
27. 10. 1938. Dare notizia del successo riportato dal film *Luciano Serra pilota*, programmato questa sera nelle principali città. [Mcp: in Pnf, b. 247, f. 4/3. 2]

5. 1. 1939. Situazione interna. Per quanto riguarda la situazione interna, il Ministro ha detto che si ha l'impressione che i giornali stiano ridiventando "grigi". Bisogna che essi reagiscano e creino un po' di discussione e di movimento attorno a qualche argomento, come ad esempio la razza, l'autarchia, il cinema. Per quest'ultimo proprio il Ministro ha lamentato che non sia stato valorizzato dai giornali come avrebbe dovuto esserlo il recente film *Ettore Fieramosca*. Non bisogna assolutamente che attraverso i giornali si abbia la sensazione che nel nostro Paese si conduca una vita eccessivamente seria, pesante e preoccupata. Il fascista deve condurre, nelle ore in cui non è occupato dal suo lavoro, una vita lieta, frequentando anche locali ove possa procurarsi quelle distrazioni, anche gioconde (ballo, ristoranti, ecc.), alle quali ciascun buon cittadino ha diritto. [Alfieri, rapporto Mcp: in Asm, b. 71, f. IX, sf. 2]

14. 1. 1939. Il Ministro ha poi detto che si devono continuare ad agitare i problemi per l'autarchia, per il teatro e per il cinema e si è lagnato che in alcune città siano apparsi degli articoli di critica severa contro il film *Ettore Fieramosca*, che non meritava e non merita davvero critica alcuna. [Alfieri, rapporto Mcp: in Asm, b. 71, f. IX, sf. 2]

24. 1. 1939. Nel dare il resoconto dei filmi stranieri che si proiettano in Italia, non dire che alla loro realizzazione hanno collaborato elementi ebrei, ma dare, se il caso, il semplice nome dei realizzatori. [Mcp: in Asm, b. 71, f. IX, sf. 2]

25. 1. 1939. Dare con qualche rilievo il comunicato sulla riunione al Ministero della Cultura Popolare per il monopolio cinematografico. [Mcp: in Asm, b. 71, f. IX, sf. 2]

43

Olinto Cristina e Amedeo Nazzari in Scarpe grosse *di Dino Falconi*

11. 2. 1939. Dato l'atteggiamento tenuto dalla cinematografia americana nei riguardi del Monopolio Italiano, sarà bene che i giornali non pubblichino più fotografie, curiosità, notizie sensazionali e aneddoti riguardanti attrici e attori di Hollywood. [Mcp: in Asm, b. 71, f. IX, sf. 2]

16. 2. 1939. Critica teatrale e cinematografica. Sono giunte al Ministero, da varie parti, voci preoccupate secondo le quali il Ministero sarebbe entrato nell'ordine di idee di sopprimere la critica. Non si è giunti a questo punto. Ma siccome i giornali non hanno tenuto il debito conto di raccomandazioni precedentemente fatte, il Ministro è costretto a impartire ordini. E cioè: la critica cinematografica deve essere fatta con determinati intendimenti. Non si debbono far passare per buoni i filmi cattivi; ma si deve, secondo una consapevole collaborazione, in un periodo particolarmente difficile per la cinematografia italiana, fare in modo che la critica non stronchi gli sforzi, talvolta nobili, che la cinematografia italiana sta compiendo. Parlare, insomma, ampiamente dei filmi che la critica approva, tenersi al riassunto strettissimo dell'argomento per i filmi che la critica non approva, lasciando al pubblico il giudicare. Tutto ciò, naturalmente, per un periodo di cinque o sei mesi; e cioè il tempo che si presuppone necessario per il superamento della crisi. Il Ministro

avverte che questo è il suo ultimo avvertimento; che le critiche verranno da oggi rigorosamente seguite e che, se le direttive oggi impartite non saranno rispettate, egli prenderà provvedimenti molto seri. Quanto è detto per il cinematografo vale anche per il teatro. [Alfieri, rapporto Mcp: in Asm, b. 71, f. IX, sf. 2]

8. 3. 1939. Astenersi dal pubblicare qualsiasi notizia relativa a cambiamenti e nomine della gestione di Cinecittà. [Mcp: in Asm, b. 71, f. IX, sf. 2]

29. 3. 1939. Occuparsi ampiamente del documentario ufficiale della Mostra Autarchica del Minerale Italiano. [Mcp: in Asm, b. 71, f. IX, sf. 2]

30. 5. 1939. [ore 10,45] Ricordarsi di mandare, oggi, martedì, alle 15,30, a Cinecittà il critico cinematografico. Si tenga presente che vi si recherà S. E. Alfieri.

[ore 23,55] Dare con qualche rilievo la riunione a Cinecittà, che può essere commentata. [Mcp: in Asm, b. 71, f. IX, sf. 2]

3. 6. 1939. Nelle corrispondenze e negli eventuali commenti sull'incontro tra i Ministri Alfieri e Goebbels e su tutto ciò che riguarda la collaborazione dei due Ministri, rilevare che essa è limitata alla stampa, al cinema e al teatro. [Mcp: in Asm, b. 71, f. IX, sf. 2]

15. 6. 1939. Pubblicare con rilievo e commentare il bando di concorso del Ministero della Cultura Popolare per un lavoro cinematografico completo nella sceneggiatura e nel dialogo. [Mcp: in Asm, b. 71, f. IX, sf. 2]

27. 6. 1939. Interessarsi fin da ora alla VII esposizione internazionale di arte cinematografica che si terrà a Venezia nel prossimo agosto. [Mcp: in Asm, b. 71, f. IX, sf. 2]

13. 7. 1939. Data la necessità di valorizzare quest'anno in particolare modo l'esposizione internazionale di cinematografia di Venezia, inviare un redattore sul posto per tutta la durata dell'esposizione. [Mcp: in Asm, b. 71, f. IX, sf. 2]

21. 7. 1939. Non parlare della visita fatta oggi dai giornalisti al "villaggio balneare". Dare invece molto rilievo all'apertura (e non inaugurazione) del villaggio, che avrà luogo domani. Mandare un redattore all'*apertura* ed all'inizio delle proiezioni cinematografiche, che avrà luogo alle 20,30. Fare ogni giorno propaganda per il "villaggio". Dire che si tratta di un ritrovo di masse. [Mcp: in Asm, b. 71, f. IX, sf. 2]

22. 7. 1939. Tutto ciò che concerne radiotelevisione sia pubblicato soltanto se viene attraverso il Ministero della Cultura Popolare. [Mcp: in Asm, b. 71, f. IX, sf. 2]

23. 7. 1939. Non sopravalutare la portata tecnica degli esperimenti di televisione del Villaggio Balneare. Tener presente che si tratta di un'attività sperimentale e non creare illusioni nel pubblico. [Mcp: in Asm, b. 71, f. IX, sf. 2]

11. 8. 1939. Sottolineare il successo ottenuto a Venezia dal filmo *Grandi magazzini.* [Mcp: in Asm, b. 71, f. IX, sf. 2]

4. 11. 1939. Non pubblicare le foto dei Cambi della Guardia nei vari Ministeri, anche se distribuite dall'Istituto LUCE. [Mcp: in Asm, b. 71, f. IX, sf. 2]

14. 11. 1939. È nuovamente permessa la critica dei filmi cinematografici. [Pavolini, Mcp: in Asm, b. 71, f. IX, sf. 2]

15. 11. 1939. Invitare i fotografi a non intralciare l'opera degli operatori cinematografici durante le pubbliche manifestazioni. [Mcp: in Asm, b. 71, f. IX, sf. 2]

22. 11. 1939. Astenersi assolutamente da commenti, postille e proposte in materia di orario e di inizio o chiusura degli spettacoli. [Mcp: in Asm, b. 71, f. IX, sf. 2]

7. 12. 1939. La critica cinematografica va nell'insieme bene. Si raccomanda l'assoluta osservanza delle direttive già date in proposito e cioè che la critica deve essere costruttiva e volta a sostenere l'industria italiana. [Mcp: in Flora, p. 96]

9. 12. 1939. Non occuparsi più fino a nuovo ordine dell'attrice Isa Miranda. La disposizione vale anche per i giornali illustrati. [Mcp: in Flora, p. 85]

12. 12. 1939. Occupandosi della vicenda Marangoni, non accennare affatto ai nomi degli attori cinematografici che dovevano girare il film. [Mcp: in Asm, b. 71, f. IX, sf. 2]

13. 12. 1939. La morte di D. Fairbanks va data senza rilievo. [Mcp: in Asm, b. 71, f. IX, sf. 2]

20. 12. 1939. Il Ministero della Cultura Popolare dispose, il giorno 9, di non occuparsi dell'attrice Isa Miranda. Ora questa disposizione è revocata. [Mcp: in Flora, p. 85; Matteini, p. 81]

[ore 20,30] I giornali sono autorizzati ad occuparsi di Isa Miranda, che giungerà a Genova il 23 corrente. [Mcp: in Asm, b. 71, f. IX, sf. 2; Matteini, p. 81]

22. 4. 1940. Non occuparsi dell'arresto di un impiegato dell'Istituto "Luce", infedele. [Mcp: in Matteini, p. 87]

3. 5. 1940. Al ricevimento offerto ieri sera all'hôtel Excelsior dal Ministro Pavolini, segnalare tra i presenti soltanto i membri del governo e l'ambasciatore Alfieri. Togliere quindi i nomi del presidente della Confederazione Professionisti e Artisti, il direttore generale del teatro e dell'artista cinematografica estera Corinne Luchaire. [Mcp: in Matteini, p. 89]

23. 5. 1940. Pubblicare in cronaca le fotografie Luce e i piedini sulla giornata della tecnica. [Mcp: in Es, q. 2]

12. 6. 1940. Dato che in questa stagione vengono proiettati filmi italiani che non hanno raggiunto una efficienza spettacolare ed un livello artistico meritevole di considerazione, salvo evidenti eccezioni, non fare una critica di detti filmi, limitandosi ad una semplice presentazione. [Mcp: in Es, q. 2]

Camillo Pilotto in Scipione l'Africano *di Carmine Gallone*

27. 6. 1940. Si ricorda la disposizione (data il 12 corrente) di non fare una disamina critica durante questa stagione – salvo evidenti eccezioni – dei filmi italiani che vengono proiettati, limitandosi ad una semplice presentazione.
La notizia della partecipazione della Germania alla manifestazione cinematografica di Venezia *non* va più pubblicata. [Mcp: in Es, q. 2]

10. 7. 1940. La Stefani riguardante la consegna al Duce da parte di Teruzzi del documentario *Colori dell'Impero* deve andare senza data e senza provenienza. [Mcp: in Es, q. 2]

19. 7. 1940. Occuparsi con rilievo del film *La battaglia dello Jonio*, quando andrà in programma localmente. [Mcp: in Es, q. 2]

1. 8. 1940. Pubblicare la foto "Luce" della divisione motorizzata "Torino". [Mcp: in Es, q. 2]

5. 8. 1940. I giornali che abbiano redattori cinematografici tornino sull'argomento della decadenza biologica della Francia, con particolare riguardo al numero dei pazzi, alcoolismo, uso di stupefacenti, oltreché alla denatalità.
Nelle notizie riguardanti spettacoli dati a soldati, combattenti o feriti, deve essere sempre aggiunto che tali spettacoli sono organizzati sotto gli auspici della Cultura Popolare. [Mcp: in Es, q. 2]

8. 8. 1940. Segnalare, nel giorno della presentazione locale, il film Luce 64, con particolare riguardo alla ripresa delle azioni aeree. [Mcp: in Es, q. 2]

14. 8. 1940. Non pubblicare più la foto pubblicitaria del film *Scarpe grosse*, in cui è riprodotto il Prefetto Orazi tra i realizzatori e gli artisti della pellicola. [Mcp: in Es, q. 2; Matteini, p. 116]

20. 8. 1940. Inviare il critico cinematografico alla manifestazione italo-tedesca che avrà luogo a Venezia dal 1° all'8 settembre. Cominciare fin da ora ad occuparsene e a porre in giusto rilievo l'importanza della manifestazione, che sarà una documentazione dell'intenso ritmo lavorativo mantenuto nel settore dell'industria cinematografica dalle 2 potenze dell'Asse, nonostante la guerra. [Mcp: in Es, q. 2; Matteini, p. 117]

21. 8. 1940. Vi ricordo che non bisogna accendere punte polemiche contro la radio, il cinema e tutte quelle forme di propaganda che, in conformità con dette superiori direttive, svolgono oggi compiti di primaria importanza. [Preti, Ente Stampa: in Es, q. 2]

29. 8. 1940. Nel servizio cinematografico di Alberto Albani Barbieri deve essere apportata la seguente correzione alla terza cartella, ottava riga: "con *Acciaio* della Svensk, opera di nobile ispirazione" ecc. [Mcp: in Es, q. 2]

1. 9. 1940. Per la manifestazione di Venezia (Mostra cinematografica) dare risalto alle fotografie dello spettacolo per i soldati. [Mcp: in Es, q. 2]

8. 9. 1940. Nella cronaca della chiusura delle manifestazioni veneziane dare particolare rilievo al documentario *Battaglia delle Alpi.* [Mcp: in Es, q. 2]

9. 9. 1940. Invitare i corrispondenti della Germania di dare via via notizia della irradiazione culturale italiana (rappresentazioni di opere e commedie italiane, traduzioni di libri, successi di film ecc.). [Mcp: in Es, q. 2]

10. 9. 1940. Il comunicato Stefani sugli spettacoli per le Forze Armate va dato con rilievo. [Mcp: in Es, q. 2]

12. 9. 1940. Pubblicare la Stefani relativa alla offerta di un autocine sonoro a una grande unità. [Mcp: in Es, q. 2]

19. 9. 1940. Poiché le case produttrici americane non hanno aderito alla regolamentazione stabilita dalle nostre leggi sul monopolio cinematografico, i giornali si astengano dal pubblicare fotogrammi tolti dai film prodotti negli Stati Uniti e fotografie di attori e di attrici di Hollywood. [Mcp: in Matteini, p. 122]

22. 9. 1940. A complemento della disposizione relativa alle fotografie riguardanti il cinema americano, si aggiunge di *non pubblicare più* neanche notizie relative ai filmi, nonché alla vita di attori e di attrici e di cineasti di Hollywood. Ci si limiterà a recensire le pellicole americane che dovessero ancora essere proiettate in prima visione. Questa disposizione vale anche per la stampa cinematografica e per le riviste. [Mcp: in Matteini, p. 123]

17. 10. 1940. Ignorare la pellicola propagandistica dell'ebreo Chaplin. [Mcp: in Matteini, p. 128]

18. 1. 1941. I giornali non facciano alcun cenno di un documentario su Italo Balbo, anche quando sarà pubblicato all'estero. [Mcp: in Asm, b. 71, f. . IX, sf. 3; Es, q. 4, n. 636]

21. 1. 1941. La "Luce" distribuirà fotografie di prigionieri nemici. Pubblicarle senza variare in alcun modo le singole didascalie. [Mcp: in Asm, b. 71, f. IX, sf. 3]

7. 2. 1941. Non pubblicare le foto Luce sulla cerimonia della consegna alla delegazione germanica delle Coppe ai filmi premiati a Venezia. [Mcp: in Es, q. 4, n. 754]

16. 2. 1941. Non pubblicare notizie riguardanti la realizzazione di filmi, i cui soggetti non siano stati approvati dalla Direzione Generale per la Cinematografia. [Mcp: in Asm, b. 71, f. IX, sf. 3; Es, q. 4, n. 812]

25. 2. 1941. In un recente film appare un giornalista non felicemente tratteggiato; ciò ha dato spunto a varie critiche. Sarà opportuno non interessarsi più della cosa. [Mcp: in Es, q. 4, n. 906]

1. 3. 1941. È fatto divieto di pubblicare fotografie, articoli o notizie riguardo i seguenti attori stranieri: Charles Chaplin, Erich von Stroheim, Bette Davis, Douglas Fairbanks Junior, Mirna Loy, Fred Astaire e della Casa Cinematografica Metro Goldwyn Mayer. [Mcp: in Asm, b. 71, f. IX, sf. 3; Es, q. 4, n. 934; Matteini, p. 140; Flora, pp. 84-85]

22. 3. 1941. Occuparsi del documentario *Fanteria del cielo.* [Mcp: in Es, q. 4, n. 1105]

19. 4. 1941. Interessarsi favorevolmente del film *Il Re d'Inghilterra non paga.* [Mcp: in Es, q. 5, n. 1388]

14. 5. 1941. Dare un certo rilievo in terza pagina al comunicato sulla riunione per filmi di guerra e politici. [Mcp: in Es, q. 5, n. 1636]

16. 5. 1941. Qualche giornale ha pubblicato l'o. d. g. del prossimo convegno di cinematografia politica, indetto dal GUF di Roma. Poiché l'o. d. g. è stato modificato, ci si limiti in proposito alla Stefani. [Mcp: in Es, q. 5, n. 1650]

3. 6. 1941. Al rapporto nazionale della cinematografia si può dare un certo rilievo in terza pagina, ma senza fotografie. [Mcp: in Asm, b. 71, f. IX, sf. 3; Es, q. 5, n. 1804]

4. 6. 1941. Occuparsi in cronaca del film tedesco su Krüger e del protagonista Jannings, il quale sarà a Roma domani. [Mcp: in Es, q. 5, n. 1812]

14. 6. 1941. Il comunicato relativo ad un convegno di architetti cinematografici e di altre categorie del cinema va pubblicato nella rubrica cinematografica. [Mcp: in Asm, b. 71, f. IX, sf. 3; Es, q. 5, n. 1890]

20. 6. 1941. La notizia riguardante il giro dei tecnici cinematografici in varie città per la ricerca della protagonista del film *I promessi sposi* non va assolutamente pubblicata. [Mcp: in Asm, b. 71, f. IX, sf. 3; Es, q. 5, n. 1939]

6. 7. 1941. Astenersi assolutamente da interviste con attrici, signore di società, che possano dare un tono di frivolità. Parlare esclusivamente del lavoro svolto dalle attrici come da ogni altro lavoratore dello spettacolo, nelle rubriche teatrali e cinematografiche, con la dovuta serietà. [Mcp: in Es, q. 5, n. 2078]

12. 8. 1941. Un argomento da chiarire e per il quale vi prego di prestare la vostra attenzione è quello che riguarda i film americani e francesi in Italia. Ora a parte alcune disposizioni che vi darò, il quesito da porsi oggi è quello di esaminare qual'è la situazione attuale e perché in Italia continuano a girare alcuni film americani e anche francesi. Ora qui non si tratta di danaro che va in America o in Francia. Sono film comprati prima della legge sul monopolio e in quella occasione ci fu un esborso di valuta all'estero. Se quindi noi non mettessimo questi film in circolazione sarebbe una fregatura. Quindi dal punto di vista valutario la questione è esclusa. Dal punto di vista dell'esercizio cinematografico è necessario che questi film siano mantenuti in circolazione, proprio per quella battaglia della produzione nazionale per la quale stiamo facendo tanti sforzi e per due punti di vista. Prima di tutto perché stiamo facendo uno sforzo per aumentare il numero dei film italiani e, se levassimo d'un tratto dalla circolazione 50 o 60 film, diverse sale rimarrebbero vuote; e poi perché questi film sono dati in sfruttamento ai produttori stessi dei film italiani e ad indennizzo di spese che essi hanno sostenuto per produrre film italiani. Quindi anche da questo punto di vista noi non faremmo altro che un danno alle case produttrici italiane, che sono quelle destinate a sostituire totalmente la produzione americana e per sempre, indipendentemente dalla situazione attuale di guerra. Quindi così facendo noi non facciamo altro che lo stretto e direi quasi mercantile interesse italiano. Resta da considerare il lato morale della questione. Qui la revisione deve essere il più possibile attenta, anche per impedire che alla periferia continuino a circolare dei film già proibiti e che per qualche copia possono essere sfuggiti alla revisione prefettizia. Ma per il resto si tratta di film non più immorali di molti altri né politicamente dannosi. Si tratta quindi di una ondata di film a esaurimento. Dopo di che la questione è finita perché intanto si è creata la grossa industria italiana che si sviluppa sempre più, che incontra sempre più il gusto del pubblico e con l'aliquota dei film tedeschi o di altre nazioni ci potrà consentire nell'anno prossimo o fra due anni di colmare il fabbisogno del mercato italiano. Comunque resta inteso che a questi film americani e francesi non bisogna dare rilievo. Quindi nessuna critica per quelle città dove essi costituiscono eventualmente una novità. Nessuna fotografia che perpetui il ricordo dei divi e delle dive americane e francesi. Il resto lo dirò direttamente ai produttori: non fare cioè pubblicità e cartelloni con nomi di artisti stranieri ecc. Così questi film, salvo quelle ragioni di carattere industriale, sono destinati ad esaurirsi rapidamente. Viceversa ci sarà un esperimento piuttosto interessante. Noi daremo alcuni film inglesi e americani scelti per un determinato scopo come pure delle commedie inglesi ed americane e forse anche una di autore ebreo. Ciascuno di

Olympia *di Leni Riefensthal*

questi film o di queste commedie servirà come documentazione polemica, fatta *ex ore* del nemico, di quello che è la plutocrazia, l'ebraismo, la vita inglese ecc. Faremo cioè come in un certo senso hanno fatto i tedeschi con l'ebreo Süss. Naturalmente vi segnalerò quali saranno i film proiettati a questo scopo, in modo che per essi si faccia una eccezione alla regola che vi ho sopra accennato. [Pavolini, rapporto Mcp: in Mcp, b. 76, f. "Rapporto ai giornalisti. 12 agosto 1941-XIX", pp. 4-6]

16. 8. 1941. Non parlare per ora dei film italiani scelti per la Biennale di Venezia. [Mcp: in Es, q. 6, n. 2394]

17. 8. 1941. È vietato recensire o altrimenti occuparsi di filmi americani e francesi. È confermato il divieto di pubblicare fotografie di tali filmi e dei loro attori. [Mcp: in Es, q. 6, n. 2398]

22. 8. 1941. Dare subito il nome del redattore che verrà inviato a Venezia per l'inaugurazione della IX Mostra internazionale cinematografica. Il Ministro terrà rapporto ai redattori cinematografici il 30 corr. a Venezia, alle ore 11, a Palazzo Giustiniani. [Mcp: in Matteini, p. 160]

23. 8. 1941. Dare subito al Ministero il nome del redattore che sarà inviato a Venezia all'inaugurazione della IX Mostra Internazionale d'Arte cinematografica. [Ente Stampa: in Es, q. 6, n. 2439: annullata]

30. 8. 1941. La fotografia R. G. 26. 353 della Luce non va pubblicata.
Circa la giornata del ministro Pavolini a Venezia, i giornalisti si attengano alla nuova Stefani riveduta e integrata. [Mcp: in Es, q. 6, nn. 2493, 2495]

31. 8. 1941. Visita di Goebbels. Le "Stefani" vanno riportate in prima pagina, domani su due o tre colonne, su una o due successivamente. Far seguire domani saluto, fotografie, cenni biografici, rilevando la frequenza dei contatti fra i due ministri e la intimità della collaborazione culturale nell'Asse. Le cronache della Mostra cinematografica (con esclusione di altri accenni alle giornate dei ministri, a parte la presenza alle proiezioni) e le critiche dei films vanno all'interno. [Mcp: in Matteini, p. 162]

1. 9. 1941. Non pubblicare le due foto Luce dell'inaugurazione della Mostra cinematografica alla presenza dei Duchi di Genova e del ministro Pavolini e quella del Duca di Genova e dei ministri Goebbels e Pavolini che assistono alla proiezione del primo film tedesco. [Mcp: in Es, q. 6, n. 2509]

3. 9. 1941. Non pubblicare fotografie della partenza del ministro Goebbels da Venezia. [Mcp: in Es, q. 6, n. 2516]

5. 9. 1941. Telegrammi di Goebbels al Duce e al Ministro della Cultura Popolare: dare naturalmente diverso rilievo tipografico. [Mcp: in Es, q. 6, n. 2543]

16. 9. 1941. Forte rilievo al grandioso successo di *Nave bianca* e di altro film di guerra italiano proiettati nell'ultima serata di chiusura dalla Mostra. La Stefani sui premi nazionali di cinematografia va pubblicata nelle stesse colonne, ma a parte. [Mcp: in Es, q. 6, n. 2608; Matteini, p. 164]

2. 10. 1941. Per la durata della guerra la pubblicazione di fotografie di atleti o campioni è limitata a quelle che li mostrano nella loro stretta attività sportiva, come documentazione di competizioni. Per quanto riguarda attori, attrici, registi ecc. del teatro e del cinematografo la pubblicazione è limitata alle "fotografie di scena", ai fotogrammi dei film, ai ritratti individuali (senza riferimento di "cronaca" personale). [Mcp: in Es, q. 6, n. 2710]

La critica del film *La nave bianca*, dovrà apparire *sui giornali di sabato.* Domani pubblicare con il dovuto rilievo la cronaca odierna della serata di gala. [Mcp: in Matteini, p. 165]

9. 10. 1941. Per i redattori cinematografici. Le notizie date da un giornale circa un'imminente costruzione di nuovi teatri di posa a Roma e a Milano sono inesatte e premature; sarà dato in proposito un comunicato dopo le decisioni dei competenti organi corporativi. [Mcp: in Es, q. 6, n. 2741]

Occuparsi con rilievo del documentario Luce *Grano fra le battaglie*, premiato alla Mostra di Venezia, che sarà prossimamente presentato nei cinema delle principali città. [Mcp, in Es, q. 6, n. 2775]

Recensire il volume dell'attore Carlo Tamberlani, *Interpretazione nel Teatro e nel Cinema*, edito dalla Athena. Scopo del libro, accuratamente documentato, è di dare norme per l'avviamento dei giovani alla carriera artistica. [Mcp: in Es, q. 6, n. 2776]

17. 10. 1941. Interessarsi adeguatamente nei prossimi giorni del film *La nave bianca* della Scalera film, mano mano che sarà proiettato nei cinema delle varie città. [Mcp: in Es, q. 6, n. 2825]

23. 10. 1941. Non pubblicare l'articolo a firma "Viesse", intitolato "Le prime cinematografiche di Roma. *È caduta una donna*". Ordine tassativo. [Mcp: in Es, q. 6, n. 2864]

30. 10. 1941. Non occuparsi dell'orario di chiusura dei negozi e degli esercizi pubblici, spettacoli, nonché dell'orario di cessazione dei servizi di trasporto, fino all'eventuale diramazione di un comunicato ufficiale. [Mcp: in Es, q. 6, n. 2938]

2. 11. 1941. Commentando le statistiche della Società Italiana Autori e Editori sullo spettacolo in Italia durante il 1940, mettere in rilievo: il notevolissimo incremento cine-

matografico; il fatto che il teatro di prosa non ha perduto posizioni, anzi le ha leggermente migliorate, essendo la diminuzione nel settore teatrale determinata dalla sospensione degli spettacoli lirici all'aperto e dalle altre cause specificate nel libro; l'incremento nelle altre forme di spettacolo: tutto ciò vincendo molteplici intuitive difficoltà. Gli studi sul cinema (appendice) sono particolarmente interessanti per i critici cinematografici, giacché delineano i risultati raggiunti ed il cammino che ci si propone di percorrere nell'immediato futuro. [Mcp: in Es, q. 6, n. 2955; Matteini, p. 169]

3. 11. 1941. Ecc. Pavolini: [...] La chiusura degli spettacoli è già anticipata rispetto al tempo di pace. Si trattava di vedere se anticiparli tutti ad una stessa ora. Gli spettacoli cinematografici cominciano prima delle 16 e ci sono quattro spettacoli giornalieri; quelli teatrali cominciano alle 9, a meno che non ci siano quelli pomeridiani. [...] Poi c'è la questione dei trasporti, che è separata, secondo me, da quella degli spettacoli specialmente cinematografici, che sono capillari e diffusi. L'immensa maggioranza di centinaia di milioni di presenze degli spettacoli cinematografici si hanno nelle sale rionali e quindi anche se non ci fossero mezzi di trasporto serali la massa vi andrebbe ugualmente. Non vedo perciò la ragione per anticipare la chiusura di queste sale. [Pavolini, rapporto Mcp: in Mcp, b. 76, f. "Rapporto ai giornalisti. 3. 11. 1941-XX", p. 7]

5. 11. 1941. Non occuparsi in alcun modo degli orari degli spettacoli teatrali e cinematografici. Nessun comunicato in merito, né nazionale né locale deve essere pubblicato, se non per il tramite della Cultura Popolare attraverso la Stefani. [Mcp: in Es, q. 6, n. 2985]

10. 11. 1941. Non pubblicare comunicati circa un nuovo orario serale e notturno delle linee di trasporto, dei pubblici esercizi e delle sale di spettacolo fino a nuovo ordine. Verrà diramato da questo Ministero un comunicato complessivo (nazionale), dopo di che i giornali pubblicheranno gli orari locali delle linee di trasporto. [Mcp: in Es, q. 6, n. 3029]

11. 11. 1941. Interessarsi del Corso elementare di propaganda astronomica che, organizzato dall'Ist. Luce, anche quest'anno sarà tenuto al Planetario. [Mcp: in Es, q. 6, n. 3043: annullata]
Viene diramato il comunicato di carattere complessivo sui nuovi orari urbani dei trasporti pubblici, esercizi e spettacoli. Pubblicare con rilievo in cronaca i conseguenti comunicati delle aziende di trasporto sugli orari locali. Nessun commento o proposta. [Mcp: in Es, q. 6, n. 3035]

4. 3. 1942. Oggi in segno di lutto sono sospesi tutti gli spettacoli. [Mcp: in Asm, b. 72, f. IX, sf. 3]

Enzo Biliotti e Gino Cervi in I promessi sposi *di Mario Camerini*

9. 3. 1942. Si è diverse volte richiamata l'attenzione dei camerati direttori di giornale, e recentemente anche in un altro caso, per quello che riguarda i disegni di legge, che vengono portati alle commissioni della Camera e del Senato, perché questi disegni di legge sono suscettibili di qualche modificazione a volte importante, senza di che sarebbe inutile l'esame delle assemblee. Quindi prima che queste leggi abbiano una forma definitiva non trattatene nei giornali. [...] Il caso odierno è questo: il disegno di legge con cui si vieta qualsiasi attività agli ebrei nel campo dello spettacolo. Ciò mi dà modo di precisare, per quando il disegno di legge sarà perfetto, che questa regola in pratica già vige da due anni e si è sempre applicata come prescrive questa legge, ossia con un'assoluta intransigenza e quindi ora non si fa che sanzionare in forma giuridica ciò che adesso viene attuato attraverso provvedimenti amministrativi. [Pavolini, rapporto Mcp: in Mcp, b. 76, f. "Rapporto ai giornalisti. 9. 3. XX", pp. 4-5]

17. 3. 1942. Un giornale si è occupato tre volte della salute del signor Rabagliati. Non ne è il caso. [Mcp: in Asm, b. 72, f. IX, sf. 3]

4. 5. 1942. Per la giornata dell'Esercito e dell'Impero il Ministero ha diramato un comunicato sugli spettacoli che verranno offerti alle truppe: alcuni giornali hanno pubblicato simile comunicato, che andava in cronaca o nelle pagine interne, in prima pagina. Riservare la prima pagina per le notizie più importanti: nel caso, riviste militari, adunate politiche, discorsi, ecc.: la ricreazione va data a parte. [Pavolini, rapporto Mcp: in Matteini, p. 283]

22. 5. 1942. Non occuparsi delle vicende matrimoniali e giudiziarie di attrici e in genere di argomenti consimili. [Mcp: in Asm, b. 72, f. IX, sf. 3]

30. 5. 1942. La "Stefani" da Vienna sul successo del film italiano *Uomini sul fondo* va pubblicata integralmente. [Mcp: in Asm, b. 72, f. IX. 3]

3. 6. 1942. Per il rapporto a Cinecittà attenersi alla "Stefani". Le dichiarazioni in esso fatte saranno pubblicate dai giornali di categoria e potranno dagli stessi essere eventualmente commentate o riprese dai critici, che le commenteranno nelle apposite rubriche. [Mcp: in Asm, b. 72, f. IX, sf. 3]

5. 6. 1942. C'è stato nuovamente qualche caso di accenno alla vita privata di determinati artisti radiofonici, cinematografici, teatrali, ecc. Vi raccomando di cestinare queste notizie, per la durata della guerra. [Pavolini, rapporto Mcp: in Mcp, b. 76, f. "Rapporto ai giornalisti. 5. 6. XX-42"]

8. 6. 1942. Non riprendere dal "Giornale d'Italia" di oggi la notizia della vertenza sul matrimonio di Isa Miranda. [Mcp: in Matteini, p. 187]

11. 6. 1942. Battaglia aeronavale. Verrà prossimamente proiettato un interessante probatorio documentario sulla battaglia, che è stato ripreso dagli stessi valorosissimi ufficiali partecipanti alle azioni: esso servirà a dimostrare l'inutilità da parte dell'Ammiragliato britannico di insistere nelle sue reticenze, perché le prove sono ormai sotto gli occhi di tutti.

Vita privata di artisti. Alcuni giornali hanno recentemente fatto accenni a particolari di vita privata di alcuni artisti, come ad esempio il matrimonio di Isa Miranda, la cittadinanza italiana delle sorelle Lescano ecc.: disinteressarsi di notizie simili. [Pavolini, rapporto Mcp: in Matteini, pp. 286-87]

11. 7. 1942. (Avvertenza) Nel pubblicare la notizia della nomina del Dott. Monaco a membro del Consiglio di amministrazione dell'Istituto Luce in sostituzione di Vezio

Orazi, aggiungere, dopo il nome di Orazi, "gloriosamente caduto nell'adempimento del suo dovere ecc.". [Mcp: in Es, q. 9, n. 552]

26. 7. 1942. Non pubblicare voci sui film scelti per la Biennale. Quando essi saranno scelti, ne verrà data comunicazione ufficiale. [Mcp: in Es, q. 9, n. 646]

3. 8. 1942. Alla ridicola voce di Charlot ambasciatore a Mosca un giornale ha dedicato un titolo su tre colonne. Troppe. [Mcp: in Es, q. 9, n. 688]

4. 8. 1942. Non riprendere per ora alcun dato dalla pubblicazione *Lo Spettacolo in Italia*, edita dalla Società degli Autori. [Mcp: in Asm, b. 72, f. IX, sf. 3; Es, q. 9, n. 693]

27. 8. 1942. [ore 15,35] A parte la pubblicazione delle Stefani da Venezia sui film italiani o esteri presentati a quella manifestazione, non intrattenersi per ora sui film stessi con illustrazioni, commenti, notizie ecc.; ciò sarà fatto in sede di recensione ai film una volta proiettati. [Mcp: in Asm, b. 72, f. IX, sf. 3; Es. q. 9, n. 866]

[ore 20] Manifestazioni politiche cinematografiche a Venezia (30 agosto e giorni seguenti). I giornali dal punto di vista redazionale provvederanno unicamente alla recensione dei film e dei concerti col dovuto rilievo, nella parte riservata agli spettacoli, con assoluta e tassativa esclusione di ogni altra notizia di cronaca, spunto, commento, nota di colore, registrazione di interventi ecc. Sono altresì vietate le fotografie che non sono tratte da fotogrammi di film proiettati e che non siano diramate dall'Istituto Luce. La Stefani provvederà per le manifestazioni politiche o per ogni opportuna notizia di cronaca a diramare comunicati, ai quali ci si dovrà attenere e limitare. [Mcp: in Asm, b. 72, f. IX, sf. 3; Es, q. 9, n. 868; Matteini, p. 195]

29. 8. 1942. L'annuncio dell'arrivo a Venezia del Ministro Goebbels va dato su una colonna in prima pagina. [Mcp: in Es, q. 9, n. 881; Matteini, p. 195]

30. 8. 1942. La "Stefani" relativa all'arrivo del Ministro Goebbels, alla sua prima giornata ufficiale a Venezia e all'inaugurazione della Mostra cinematografica, va data in prima pagina, per esempio su due colonne. La "Stefani" relativa alla consegna dei premi cinematografici va data con opportuno rilievo nella parte del giornale dedicata agli spettacoli.

Nelle recensioni fatte dai critici del primo film tedesco proiettato in serata e del film italiano *I tre aquilotti*, presentato fuori concorso nella manifestazione inaugurale ufficiale riservata alle FF. AA., dare la precedenza al film germanico, pur conservando il dovuto rilievo anche politico a questo film italiano di guerra. [Mcp: in Es, q. 9, n. 885; Matteini, p. 195]

31. 8. 1942. Non pubblicare la fotografia di Pavolini e Goebbels all'atto di stringersi la mano. [Mcp: in Es, q. 9, n. 886]

8. 9. 1942. È stata inviata a mezzo motociclista una notizia da Stoccolma su Greta Garbo. Commentarla, ricordando che la Garbo fece il famoso film *Ninotchka* di carattere antibolscevico, film che è stato naturalmente ritirato dalla circolazione. La Garbo interpretò quel film essendo apertamente di sentimenti antibolscevici e siccome continua oggi in tale atteggiamento, viene perseguitata. [Mcp: in Matteini, p. 197]

19. 9. 1942. Non riprendere la notizia da Berna circa il divieto a Parigi di qualsiasi pubblico spettacolo. [Mcp: in Asm, b. 72, f. IX, sf. 3; Es, q. 9, n. 1007]

26. 9. 1942. Delle parziali limitazioni introdotte nell'industria cinematografica per l'attuale deficienza di materie prime per la produzione di pellicola vergine (numero dei film, loro lunghezza, numero delle copie ecc.) non va data alcuna notizia. La disposizione vale anche per le rubriche cinematografiche dei quotidiani, per la stampa cinematografica ecc. [Mcp: in Asm, b. 72, f. IX, sf. 3; Es, q. 9, n. 1044]

28. 9. 1942. Invitate i critici cinematografici che si occuparono del film *Bengasi* a Venezia, quando il film verrà proiettato nelle loro città, ad occuparsene con particolare originalità, non ripetendo il pezzo precedente e sopratutto sottolineando il valore politico di questo film, valore politico che è altissimo. Se a taluno non è piaciuto perché si vedono gli inglesi che saccheggiano i negozi, che rubano, ecc. , si tratta di tutte cose verissime e documentate, come sa il popolo che si è conteso le esauritissime edizioni del nostro opuscolo che documentava quello che hanno fatto gli inglesi in Cirenaica. Quindi a questo film, anche per Superiore desiderio, va dato il massimo rilievo e non va visto solo dal punto di vista artistico, che pure è molto importante, al lume di disquisizioni estetiche, ma come un fatto vero e proprio di politica e di propaganda. Naturalmente non va presentato soltanto come un film di propaganda, s'intende. [Pavolini, rapporto Mcp: in Mcp, b. 77, f. "Rapporto ai giornalisti del 28-9-1942", pp. 6-7; cfr. Matteini, p. 296]

Dovendo occuparsi di Greta Garbo, dopo i noti trafiletti, non dimenticare che se essa è antibolscevica, è anche antitotalitaria. Non sopravvalutarla. [Pavolini, rapporto Mcp: in Matteini, p. 296]

Qualche giornale ha pubblicato qualche trafiletto sull'antibolscevismo di Greta Garbo. Va bene. Ma dato che Greta Garbo non è soltanto antibolscevica ma anche antitotalitaria e quindi si potrebbe avere una presa di posizione da parte dell'interessata, è inutile insistere su questo argomento. [Mcp: in Flora, p. 84]

29. 9. 1942. Non interessarsi oltre, con riproduzioni o con critiche, dei manifesti fatti da Banche o Enti per il prestito. Di qui innanzi, anche a risparmio di carta, la

propaganda di questa o consimili occasioni sarà affidata ai giornali, alla radio, al cinema ecc. [Mcp: in Asm, b. 72, f. IX, sf. 3; Es, q. 9, n. 1056]

Pubblicando corrispondenze dalla Svizzera sulla Settimana di Lugano non accennare a manifestazioni mondane. Rilevare la presenza di registi e di attori, però genericamente, senza fare nomi. [Mcp: in Es, q. 9, n. 1059]

4. 10. 1942. Oltre la Stefani, i critici si occupino nella rubrica cinematografica della Settimana di Lugano. [Mcp: in Es, q. 9. n. 1089]

14. 10. 1942. Un giornale auspica che si faccia un film per il ventennale della Marcia su Roma. Il film c'è, e si chiama: *Redenzione*. [Mcp: in Asm, b. 72, f. IX, sf. 3; Es, q. 9, n. 1161; Flora, p. 99]

20. 10. 1942. Quando il film *Bengasi* andrà in programma nelle varie città, i giornali del luogo vi tornino sopra ampiamente e con articoli che non siano la ripetizione dei servizi da Venezia. Sottolineare, oltre all'alto valore artistico, l'eccezionale

Antonio Centa in Squadrone bianco *di Augusto Genina*

valore documentario storico e politico di questo gran film italiano che tutti debbono vedere. [Mcp: in Es, q. 9, n. 1208]

22. 10. 1942. Alcuni giornali riportano una notiziola scandalistica su Hollywood e sull'attore Errol Flynn. Astenersi assolutamente da simili pubblicazioni su gente che il pubblico oltre tutto ha ormai felicemente dimenticata. [Mcp: in Asm, b. 72, f. IX, sf. 3; Es, q. 9, n. 1221]

23. 10. 1942. Fra i presenti alla prima del film *Bengasi* dare anche il Ministro Pavolini (anche se non ci sarà). [Mcp: in Es, q. 9, n. 1233; Flora, p. 95]

18. 11. 1942. Pubblicare integralmente il comunicato relativo alla lavorazione del film *Piazza S. Sepolcro*. [Mcp: in Es, q. 9, n. 177]

21. 11. 1942. Fare ancora qualche corsivo sul distintivo, ricordando anche gli episodi di Fellini ecc. e accennando a quelli che non lo portano. Dire che questi ultimi sono seguiti attentamente dal Partito e via via eliminati. I corsivi potranno essere pubblicati anche fra due tre giorni ed a distanza di qualche giorno l'uno dall'altro. [Mcp: in Es, q. 9, n. 196]

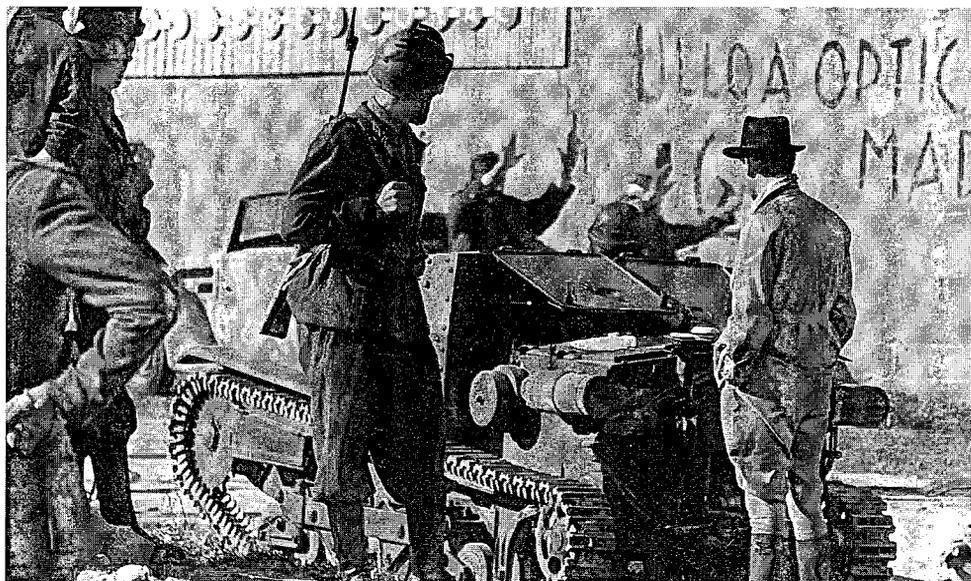
8. 12. 1942. Interessarsi del corso di propaganda astronomica al Planetario. [Mcp: in Es, q. 9, n. 326]

27. 12. 1942. Crisi cinematografica. Far presente ai critici cinematografici che la crisi cinematografica, di cui si parla in qualche commento, non esiste. Anche nello scorso novembre, pur dopo le incursioni aeree nemiche e relative conseguenze, gli incassi sono stati del 3 per cento superiori a quelli del novembre dell'anno precedente. Gradite saranno invece tutte le segnalazioni tendenti ad ottenere una riduzione dei costi di produzione. [Pavolini, rapporto Mcp: in Matteini, p. 304]

5. 1. 1943. Cestinare l'articolo a firma Milca, "Occhiate a Cinelandia", inviato per errore. [Ente Stampa: in Es, q. 9, n. 516]

10. 1. 1943. Il film *Bengasi* ha avuto un grande successo a Budapest. Domani vi sarà la serata di gala. Pubblicare i resoconti. [Mcp: in Es, q. 9, n. 556]

19. 1. 1943. Non riprendere la notizia relativa alla chiusura anticipata in Germania dei locali pubblici e di spettacolo. [Mcp: in Asm, b. 72, f. IX, sf. 3; Es, q. 9, n. 622]

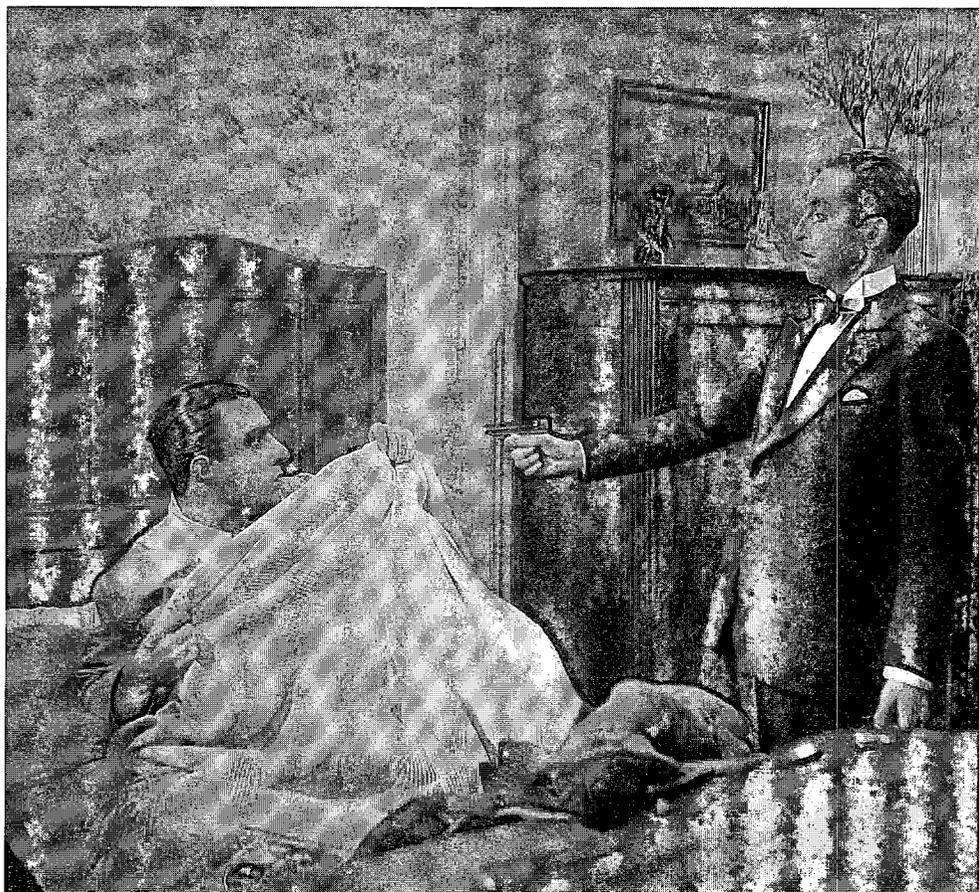
27. 1. 1943. Non pubblicare ulteriormente comunicati su misure per evitare l'eccessivo affollamento di locali di pubblico spettacolo e non riportare in cronaca o

Inviati speciali *di Romolo Marcellini*

altrove notizie di provvedimenti al riguardo. Astenersi da commenti in senso critico ovvero in senso industriale o statistico, circa l'affluenza del pubblico. [Mcp: in Es, q. 9, n. 674; cfr. Asm, b. 72, f. IX, sf. 3]

2. 2. 1943. Col definitivo ritiro dalla circolazione dei filmi americani, resta inteso che da qui innanzi i critici cinematografici potranno occuparsi di tutti i filmi presentati in prima visione, qualunque ne sia la nazionalità. [Mcp: in Asm, b. 72, f. IX, sf. 3; Es, q. 9, n. 731; Matteini, p. 215]

3. 2. 1943. La Stefani da Berlino 3, delle ore 18,30, concernente la disposizione della chiusura dei teatri, dei cinema e dei locali pubblici, ordinata dal Ministro della Propaganda del Reich per la fine della battaglia della sesta armata, è annullata. Controllare che i servizi dei corrispondenti non contengano accenni al riguardo. [Mcp: in Es, q. 9, n. 746]

15. 2. 1943. [ore 15,30] Riprendere da "Le Vie dell'aria" le notizie circa l'attività del Centro Fotocinematografico della R. Aeronautica, rilevando il tributo di sangue degli operatori. [Mcp: in Asm, b. 72, f. IX, sf. 3; Es, q. 9, n. 799]

[ore 16,45] Nell'esaltare l'attività del Centro Fotocinematografico della Aeronautica, non fare assolutamente il nome di Vittorio Mussolini. [Mcp: in Asm, b. 72, f. IX, sf. 3]

Vittorio De Sica e Albino Principe in Ma non è una cosa seria *di Mario Camerini*

[ore 22] Per quanto concerne le notizie sull'organizzazione, la missione di guerra, ecc. del Centro Fotocinematografico, si desidera che nei titoli non sia fatto il nome di Vittorio Mussolini. [Mcp: in Asm, b. 72, f. IX, sf. 3]

Nell'esaltare l'opera del Centro Fotocinematografico dell'Aeronautica non fare, nei titoli, il nome di Vittorio Mussolini (la notizia potete riprenderla dall'ultima pagina del "Corriere della Sera" di ieri, domenica). [Mcp: in Es, q. 9, n. 801]

24. 2. 1943. Alcuni giornali hanno riportato asterischi cinematografici a firma Adriano Ribera. Poiché gli attacchi a giornalisti, registi e produttori non recano alcun contributo costruttivo all'industria cinematografica italiana, invito i direttori a richiamare severamente il predetto collaboratore. [Scorza, Ente Stampa: in Es, q. 9, n. 851]

17. 3. 1943. I giornali possono accennare all'intervento del Ministro della Cultura Popolare alla proiezione per le forze armate del film *Quelli della montagna*. [Mcp: in Asm, b. 72, f. IX, sf. 3; Es, q. 9, n. 985]
Il critico cinematografico si occupi anche dei cortometraggi e dei documentari che vengono abbinati ai film spettacolari in circolazione. [Mcp: in Es, q. 9, n. 990]

22. 3. 1943. Non riprendere la notizia del furto di bottiglie di liquori all'artista Laura Solari. [Mcp: in Es, q. 9, n. 1023; Flora, p. 85]

9. 4. 1943. Annullare la Stefani che annuncia la morte dell'attore cinematografico Baur. [Mcp: in Es, q. 9, n. 1180]

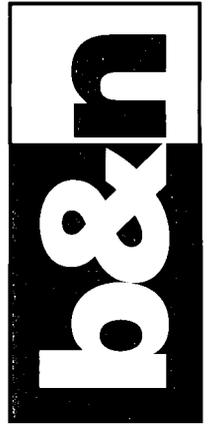
21. 4. 1943. Per la prima visione del film *Gente dell'aria* non parlare di serata di gala ma di "rappresentazione per le Forze Armate". [Mcp: in Es, q. 9, n. 1274]

26. 5. 1943. A proposito di critica cinematografica i rilievi sono consentiti se giusti. Si tenga tuttavia presente la misura, dato che non conviene stroncare la produzione nazionale. [Mcp: in Es, q. 10, n. 1527]

31. 5. 1943. Teatro e cinematografo italiani: critica intelligente ed equanime. [Mcp: in Asm, b. 72, f. IX, sf. 3; Es, q. 10, n. 1557]

8. 6. 1943. Invitare i critici cinematografici e teatrali a firmare le proprie note. Altrettanto dovranno fare gli eventuali sostituti. [Mcp: in Es, q. 10, n. 1636]

16. 6. 1943. Sarà proiettato oggi in prima visione sugli schermi dei cinema Corso e Barberini il documentario Luce *Guardia al cielo*, che illustra ed esalta l'operosa vita dei legionari della Milizia artiglieria contraerea. Recensire il detto documentario con il dovuto risalto nella stampa di Roma ed in particolare modo nella stampa cinematografica. [Mcp: in Matteini, p. 244]

2. 7. 1943. Per tenere viva l'atmosfera necessaria al rinnovamento del cinematografo e del teatro italiani, i quotidiani e la stampa teatrale e cinematografica svilupperanno i concetti fondamentali indicati dal Ministro della Cultura Popolare nel rapporto tenuto alle Commissioni di revisione cinematografica. [Mcp: in Asm, b. 72, f. IX, sf. 3; Es, q. 10, n. 1835; Matteini, p. 248]

film

John Travolta in Face Off-Due facce di un assassino *di John Woo*

Flavio De Bernardinis

Hollywood, faccia e controfaccia

A scadenze regolari, si pone la questione del "kolossale" hollywoodiano, potenza mitopoietica che irradia paure e speranze dell'inconscio collettivo, e anche subdolo "incubificio", cannone puntato sull'umanità carico di pallettoni regressivi e repressivi. Al massimo, piace dividere il gruppone dei blockbuster in due sezioni, progressisti e reazionari, Spielberg e Emmerich, per esempio. Il numero di settembre di «Positif», tempestivamente, si è interrogato sulla questione, con un intervento di Yannick Dahan dal titolo *Les catastrophes du cinéma hollywoodien*, dove tra le altre funzioni, il film catastrofico avrebbe il compito di convincere il pubblico dell'«impossibilità della fine». Torneremo sul saggio di Dahan. Intanto tracciamo uno spartiacque, molto impressionistico, tra kolossal divertenti e opportuni, e quelli prevedibili e inutili. Due film, a siglare entrambe le posizioni, *Con Air* di Simon West per i "buoni", e *Air Force One* di Wolfgang Petersen, per i "cattivi".

Cosa piace in *Con Air*? Piace lo straniamento, la distanza che il film traccia tra sé e il soggetto proposto. Piace, in tal senso, una cinefilia sorniona e niente affatto disturbante: la pattuglia di criminali incalliti sull'aereo, ma anche sbracati, dediti al rock, ricorda irresistibilmente l'equipaggio beat e "sballato" sull'astronave protagonista di *Dark Star*, il delizioso esordio di John Carpenter. Piace, ancora, l'elasticità dello spazio verticale, il rapporto che si instaura tra chi è in aria e chi in terra: nella lunga sequenza alla base nel deserto, le piroette del velivolo, e l'aria stranita di chi sta naso all'insù, ricordano la sequenza, appassionante e umoristica, della lezione di volo in *Fandango*, con i ragazzi a terra molto più preoccupati e sbalorditi degli scapestrati aviatori. E, infine, l'atterraggio finale a Las Vegas, pur "improbabile" anche all'interno dell'inverosimiglianza generale, resta tuttavia uno sghignazzo forse opportuno alla densità iconologica che cominciava a assumere il non luogo Las Vegas, da Martin Scorsese a Tim Burton.

Cosa spiace in *Air Force One*? Troppo facile. Spiace, di contro, l'assoluta aderenza tra il film e il soggetto. Oppure, il monocorde personaggio del Presidente, che fa brillare di luce sopraffina persino l'immagine da boy-scout che ne aveva dato Bill Pullman in *Independence Day* (a meno che tutto ciò non sia funzionale al recupero

del vice Glenn Close, come se fosse arrivata l'ora di un Presidente donna). Spiace il rapporto, stavolta orizzontale, tra chi è in aria, affannato e coinvolto, e chi sta a terra, seduto attorno a un tavolo a consultare carte: l'unica "sospensione" è la scazzottata che la Casa Bianca riceve tramite telefonino, unico momento in cui il film sembra prendere le distanze da ciò che racconta; "sembra", visto che la sequenza finisce ben prima di aver consumato ogni risorsa possibile e disponibile.

Piace, infine, in *Con Air*, quel montaggio "alla Hong Kong" assunto esplicitamente come citazione e come maniera, un fuoco d'artificio di punti di vista dislocati ovunque, un manierismo felice nel liquidare ogni residua concezione di frontalità dell'immagine, nonostante il kolossal richieda, in sé, una spettacolarità ancora "teatrale", affidata alla quantità di beni raggruppati sullo schermo e esposti a diorama, per il culto del pubblico. *Air Force One*, invece, gioca ancora la carta della "scatola scenica", il grande aeromobile presidenziale, dove fiocca l'azione, poi la Casa Bianca, come fosse l'Olimpo in cui gli dei giocano al destino, e infine la breve sequenza del penitenziario russo, in cui la liberazione del generale Radek è filmata, temo inconsapevolmente, come fosse la scarcerazione di John Belushi in *The Blues Brothers*. Forse una prima, evidente, distinzione tra le grandi produzioni di un tempo, e queste di adesso, risiede nella caduta di quello che Marcello Walter Bruno aveva chiamato "l'effetto-Potlach": «Il termine *potlach* designa un insieme di pratiche ostentatorie e distruttive tipiche di alcune popolazioni amerinde: individui dello stesso status sociale distribuivano o distruggevano a gara considerevoli beni di prestigio allo scopo dichiarato di affermare pubblicamente il loro rango. Forse non è un caso che lo studio del *potlach* sia contemporaneo alla nascita della cinematografia: nel cinema, la dialettica ostentazione-distruzione è il rituale intrinseco della spettacolarità» (*L'iperpotenza della visione*, «Segnocinema», 47, gennaio-febbraio 1991, p. 53). Il cinema, secondo tale intuizione, bada a distruggere i beni di cui dispone, al fine di sanzionare il proprio rango di macchina spettacolare. Ora, a tale livello, subentra ciò che secondo Dahan caratterizza il neo-kolossal, ossia l'immagine digitale, il contributo del computer per gli effetti speciali: «In fondo, il film-catastrofe è una bella dimostrazione dell'angoscia del cinema, l'allegoria di una precarietà dell'immagine cinematografica come supporto della fiction, quale rappresentazione del mondo» (p. 24).

Insomma, il dilemma sarebbe il seguente: accumulare e distruggere, al cinema, indica la superiorità "aristocratica" derivante dal *potlach*, oppure è soltanto il segno della resa a altri modi e forme di messa in scena? Ma c'è da chiedersi, innanzitutto, se gli effetti digitali non disinneschino la funzione-potlach all'interno della macchina cinematografica stessa. Nulla, infatti, si distrugge davvero, nemmeno una miniatura o un modello in scala, se l'aereo o il piroscafo di turno sono semplicemente il frutto di un software (non a caso la promozione del film *Vulcano-Los Angeles 1997* di Mick Jackson si basava quasi esclusivamente sul materiale vivo, non digitale, usato sul set, il propellente per le fiamme, la carta a confetti per la cenere...). Viene meno, così, la fondamentale categoria dello *spreco*, di uomini e

Nicolas Cage in Con Air *di Simon West*

mezzi, sul campo, che ha da sempre caratterizzato la produzione "colossale". Infatti, Marcello Walter Bruno, nel suo saggio, sottolineava come il vero kolossal riguardasse «il sovrannumero delle merci messe in movimento, quando la *kinemato-graphia* registra la circolazione accelerata degli oggetti fino al punto della loro distruzione. Distruggere la ricchezza, questo è il vero scambio simbolico che lo spettatore chiede al film» (ibidem).

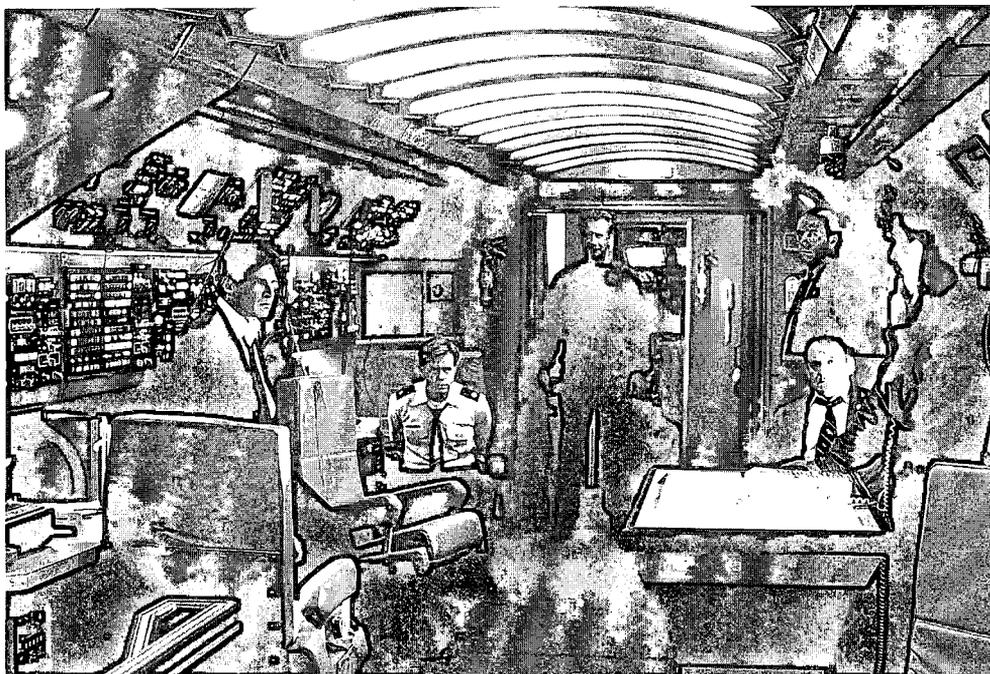
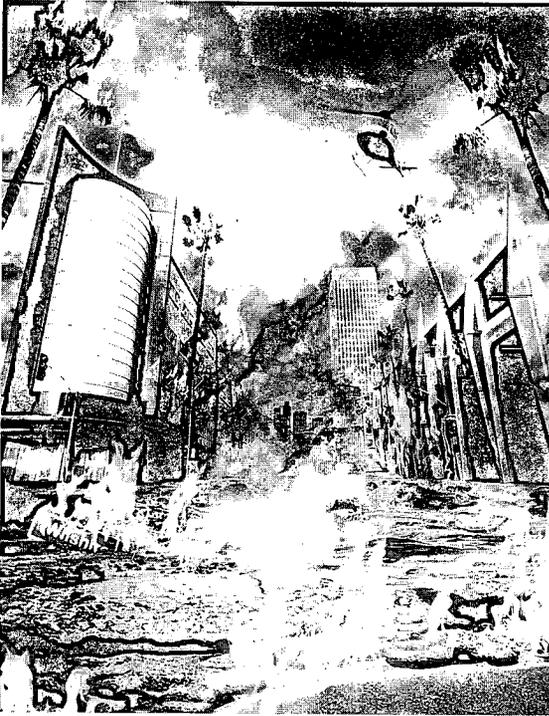
È interessante notare come l'effetto della "circolazione accelerata" resti un valore estetico di questo cinema roboante, non più nel senso della distruzione e dello spreco, ma in quello del ritmo. Venuta meno la figura narratologica del crescendo, si pensi ovviamente a *Ben Hur* e la corsa delle bighe come zenit dello spettacolo (fosse questa, tra le altre, una ragione dell'insuccesso di *L'Albatross-Oltre la tempesta*, di Ridley Scott, costruito su un ritmo ormai obsoleto, il crescendo culminante nella sequenza della tempesta?), scomparsa la sospensione drammatica, il film introduce a un universo accelerato e circolare, in cui tutto torna al suo posto pur soggiacendo a traiettorie frenetiche e improvvise. *Con Air* è ancora un esempio opportuno: la narrazione evidenzia in fondo un respiro circolare, l'eroe torna in famiglia – la tragica carcerazione – l'eroe ritorna in famiglia, ma la circonferenza è frattale, piena di spigoli, di deviazioni, di urti. Ecco, forse, che il montaggio "alla Hong

Kong", trova una motivazione più puntuale, infondendo al film stesso, immagine per immagine, quella *velocità* pur sempre necessaria alle esigenze del kolossale. Velocità che non riguarda solo l'incalzare degli avvenimenti e dei colpi di scena, ma la costruzione spazio-temporale delle sequenze: anche un uomo che cammina è mostrato da dieci punti di vista differenti, per stacchi più o meno brevi, all'interno di una scena che si direbbe semplicemente "di raccordo". E non si tratta del consueto procedimento "New Cinema" di segmentazione della sequenza: si pensi all'inizio di *Taxi Driver*, in cui il protagonista è mostrato passeggiare sul marciapiede attraverso tre dissolvenze nella medesima inquadratura. Se Scorsese intendeva "elevare" la sequenza di raccordo a luogo forte e pregnante di senso nell'economia cinematografica del racconto, oggi il personaggio a piedi "sparato" da dieci angolazioni diverse, vuole rimanere e consistere nella dimensione di sequenza di raccordo. La velocità, allora, non opera più in funzione di «distruggere la ricchezza», il rito "classico" del *potlach*, non si tratta più di «scambio simbolico» tra cinema e spettatore, ma di "scambi di immaginario", fra il cervello di chi guarda e il montaggio sullo schermo. Tra l'altro, e qui sta il punto, non si tratta nemmeno di "segmentare" una sequenza con una pluralità di prospettive, perché già ogni stacco viene assunto come una visione compiuta e "indipendente".

Si prenda l'inseguimento tra l'automobile e l'aereo all'inizio di *Face Off-Due facce di un assassino* di John Woo. Lo si osservi: nonostante la prima impressione, rapida, di divisione dell'azione in micro unità, ciò che colpisce, piuttosto, è l'emancipazione, decisa e sottile, di ogni micro unità dall'insieme della sequenza. L'aereo, talvolta, sembra persino un aereo diverso rispetto all'inquadratura che precede. Si consideri l'abituale dispositivo psicologico dell'identificazione: se nel cinema ancora frontale di *Air Force One*, l'avventura è certo vissuta a fianco dell'eroe, unico e irripetibile (Air Force *One*, appunto), nell'inseguimento tra aereo e automobile, in *Face Off*, lo spettatore non si identifica mai con l'inseguitore, né con l'inseguito. È facile aggiungere che il soggetto del film raddoppia in abisso una simile sospensione: Travolta è buono, Cage è cattivo, ma Travolta diventa Cage e Cage si rovescia in Travolta. È cubismo, peggio che in Greenaway. Dopo il "face off" noi percepiamo un Travolta che si vede con gli occhi di Cage (perché "dentro" c'è Cage), e viceversa, Cage che deve assolutamente vedersi attraverso Travolta, se intende davvero fare presa nella sua vita. Se pare un effetto di *morphing* senza computer è perché John Woo realizza il primo film post-digitale, va oltre la sintesi, facendo appunto della *sintesi*, kubrickianamente, il nucleo del problema.

Intanto, è reso esplicito il dato che ciascuna immagine, ormai indipendente dalle altre, è portata a "vedersi dall'interno", a inquadrarsi, facendo subito affiorare un simile sguardo per lanciarlo immediatamente nel mondo. Non si tratta, infatti, di "esprimere" un punto di vista sul mondo, come è solito, ma di comprimere l'immagine su se stessa, fino al rilievo cubista (esibito persino nel manifesto pubblicitario del film, dove le facce dei due protagonisti si fondono e plasmano una specie di

maschera multidimensionale), per liberare quest'immagine diventata "cosa". Per tutto il film, dopo il "face off", Travolta si comporta evidentemente da Cage, mentre Cage è chiaramente un Travolta, ma nessuno, neppure la moglie così sensibile, ha il coraggio di rendersene conto davvero. Il punto di vista *interno* all'immagine, ossia Cage, diventato Travolta, che agisce in ufficio con un cinismo estraneo all'originale, ha la meglio sullo sguardo di un terzo personaggio, la moglie, che resta perplessa ma nulla si azzarda davvero a concludere (e anzi, nemmeno a letto, nell'intimità, verifica la sovrapposizione).

Travolta e Cage sono, a tutti gli effetti, due "cose", due immagini che non richiedono semplicemente un riconoscimento visivo, ma estetico, ossia una percezione più vasta costruita attraverso il *sentire*. Si possono solo sentire, infatti, il Travolta che si dibatte sotto il Cage, e il Cage che si acquatta in Travolta. Cinema post-digitale, e in qualche modo post-oculare, là dove lo spettatore è condotto a considerare il visibile come la posta in gioco di una sensibilità più ampia, che non può accontentarsi delle forme semplicemente e immediatamente osservabili. John Woo fa davvero della sintesi il centro del problema, dove l'occhio è parte di una configurazione sinestetica con cui lo spettatore è chiamato a riconsiderare le identità e i comporta-

Air Force One *di Wolfgang Petersen*

Vulcano-Los Angeles 1997 *di Mick Jackson*

menti dei due "sfacciati" protagonisti: il volto non è più specchio o finestra dell'anima, ossia le due abituali metafore del cinema, ma, alla lettera, *interfaccia* di un personaggio, una figura, a due immagini. Il cinema che, secondo Dahan, sarebbe in pericolo di vita là dove realtà e riproduzione coincidono nella sintesi digitale, rilancia il gioco tematizzando la questione in un film dove è scarsissima la presenza del computer. Che il vedere, oggi, sia una forma condivisa di cecità, è poi il tema della splendida sequenza, felicemente didascalica, del bambino con il walkman al centro di una terribile sparatoria: mentre all'intorno foreggia il fuoco, il piccolo, all'ascolto di *Over the Rainbow*, percepisce il massacro come una dolce coreografia al rallentatore. Non si potrebbe essere più espliciti sul tema della narcosi da audiovisivo, specialmente nei confronti dell'infanzia, dove trionfa l'immagine a una dimensione, beata delle pure apparenze. È il cuore nero della civiltà dei media di massa, incentrata solamente sulla faccia(ta) delle cose, la "naturale" apparenza del mondo, la liscia superficie delle immagini.

Può risultare paradossale, dunque, che il frenetico montaggio "alla Hong Kong", così vicino ai modi del videoclip, così attento alla sazietà oculare dello spettatore, conduca invece in un territorio al di là dell'occhio: ogni cambio di inquadratura, anche nella stessa sequenza (un uomo che cammina), è così il segno di un interfaccia, "face off", l'ossimoro di due immagini appartenenti a una medesima figura. Il transito tra le due immagini, così, non riguarda il battito di ciglia, il colpo d'occhio che, ancora, segmenterebbe due punti di vista diversi esterni alla medesima immagine: riguarda, piuttosto, il sentire, per cui è possibile "toccare" la figura attraverso le immagini con le quali essa, simultaneamente e dall'interno, si vede. Invece del punto di vista di un osservatore esterno (la segmentazione, la semiotica), le visioni che la figura già produce all'interno di sé (l'interfaccia, l'estetica). Il cinema, così, non è l'inquadratura di una successione di immagini, ma il campo percettivo in cui le immagini costruiscono simultaneamente lo spazio estetico di una stessa figura.

Anche in *M.I.B. Men in Black* di Barry Sonnenfeld, presto si riscontra il tema del "face off": sotto il volto di alcuni esseri umani, si nascondono quegli alieni rimasti sulla Terra, e ormai pigramente assorbiti nell'umano consorzio. Ma non si va oltre la parodia e l'idea di partenza, già esaustivamente trattata da Nicolas Roeg nel bellissimo *L'uomo che cadde sulla terra* del 1975, con David Bowie.

È in *Contact*, di Robert Zemeckis, piuttosto, che si assiste a un'ulteriore, densa, declinazione del tema del "face off", vero asse portante dell'immaginario contemporaneo. La sequenza dei titoli di testa, a metà tra *Mars Attacks!* di Tim Burton e il nostro *I buchi neri* di Pappi Corsicato, è un lungo travelling all'indietro nell'universo, tra mondi e galassie, fino all'uscita dalla pupilla di Ellie bambina. Si capirà meglio la questione, nella sequenza della morte del padre, quando Ellie, correndo per le scale e il corridoio, ripresa frontalmente, ancora una volta con un movimento a indietreggiare della camera, allunga la mano verso lo spettatore e, improvvisamente, questa mano entra nell'inquadratura come in controcampo, afferra l'immagine e, letteralmente, la scosta. Certo, l'immagine che si scosta sarebbe il riflesso nello specchio dell'armadietto delle medicine: ma ciò che, nella consuetudine filmica, avrebbe richiesto "effettivamente" un'inquadratura A, Ellie che corre e allunga la mano, e un'inquadratura B, la mano di Ellie, ora di spalle, che apre l'armadio, è qui risolto, grazie a un effetto, attraverso un'unica fluida inquadratura in cui il campo/controcampo A-B lascia spazio a un'interfaccia interna della stessa immagine. Ellie è di fronte e, simultaneamente, di spalle rispetto alla cinepresa: la dimensione del fuoricampo è drasticamente esclusa. La visione, così, è il recto e il verso dell'inquadratura, il davanti e il dietro dell'immagine e anche, quindi, il prima e il dopo della sequenza. Il presunto campo/controcampo A-B, infatti, si fonde in un'unica "cosa sensoria" che non promuove alcuna successione, nessun battito di ciglia che distingua due campi visivi distinti.

Ci vorrebbe ben altro spazio, poi, per analizzare compiutamente la grande sequenza del viaggio di Ellie nell'iperspazio. La memoria corre per forza alla sequenza analoga, il trip psichedelico oltre l'infinito in *2001: Odissea nello spazio*, di Stanley Kubrick, dove ancora era impossibile prescindere dall'occhio, il cui primissimo piano infatti cadenzava, dando il tempo, la fuga in avanti verso la dimensione sconosciuta. Non a caso, quando l'astronauta Bowman approda nella gelida camera settecentesca (e si noti che la navicella spaziale riproduce esattamente la forma di un bulbo oculare), è solo nello spazio prospettico, ossia nella composizione rigorosamente monoculare della scena, che le potenze aliene individuano il "riposo" del viaggiatore. In *Contact*, che già nel titolo richiama l'esperienza sinestetica, essendo il tatto, come scrisse Marshall McLuhan, il senso coordinatore di tutti gli altri, il viaggio non è avanti né indietro. Ai momenti in cui l'universo scorre di fronte a Ellie, come già era in *2001*, si compenetrano (e non: succedono) i momenti in cui la cinepresa inquadra la ragazza avvicinandosi vertiginosamente alla postazione dove è seduta (è un movimento che un po' ricorda gli

scatti fulminei della macchina da presa nei film di Sam Raimi). Anche qui il campo/controcampo A-B, ossia la presunta soggettiva di lei affacciata nel cosmo, e il ritorno dell'inquadratura dal punto di vista, per così dire, dello stesso universo, si fonde in un unica fluida immagine in cui ci troviamo, simultaneamente, davanti e dietro, sopra e sotto, prima e dopo la giovane astronauta. E anche, forse innanzitutto, dentro e fuori l'immagine: il "face off" di John Woo diventa, così, lo "space off" di Zemeckis.

Anche al di fuori di film "teorici" come questi, è riscontrabile tale sensibilità, se pure in dettagli, sintomi, o in opzioni paratestuali. Per esempio, in *Batman & Robin* di Joel Schumacher, è l'attore George Clooney a vestire stavolta le penne dell'eroe pipistrello. Tralasciamo il luogo comune della critica secondo il quale Batman non sarebbe affatto il protagonista del film: tale, infatti, era l'intenzione di Tim Burton sin dall'inizio, tanto che la scelta di Michael Keaton così si giustificava, come anche per il fatto che, col costume indosso, Bruce Wayne sembrava davvero trasformarsi in super eroe (mentre Clooney e il precedente Val Kilmer sono riconoscibilissimi anche nascosti sotto la maschera). Non si tratta di questo. Ciò che colpisce è solo la successione di ben tre attori su quattro film (nella serie Bond, per esempio, solo quattro interpreti su diciotto pellicole). Ebbene, nulla vieta di pensare che anche l'alternanza Keaton-Kilmer-Clooney configuri una sorta di effetto "face off" al livello del casting: il pubblico, anzi lo spettatore, è forse già abituato a assimilare un Batman "cubista", una figur(in)a frutto della compenetrazione di più immagini, eroe multidimensionale e pluricorporeo, vero "mutante" nel pantheon dell'immaginario, e così degno erede del primo film, in cui Tim Burton fonda la storia esattamente sul rapporto tra Batman e Joker, ossia sulla formula "io ho fatto te, e tu hai fatto me", visto che il primo fa cadere l'altro nell'acido, ma questi era stato in precedenza il killer dei genitori di quello. Burton, genialmente, costruisce la genesi dell'eroe già nella dimensione del "face off", sovrapposizione di bene e male, del volto di Joker lievitato a maschera e la maschera di Batman tesa a plasmare il volto troppo anonimo di Michael Keaton/Bruce Wayne.

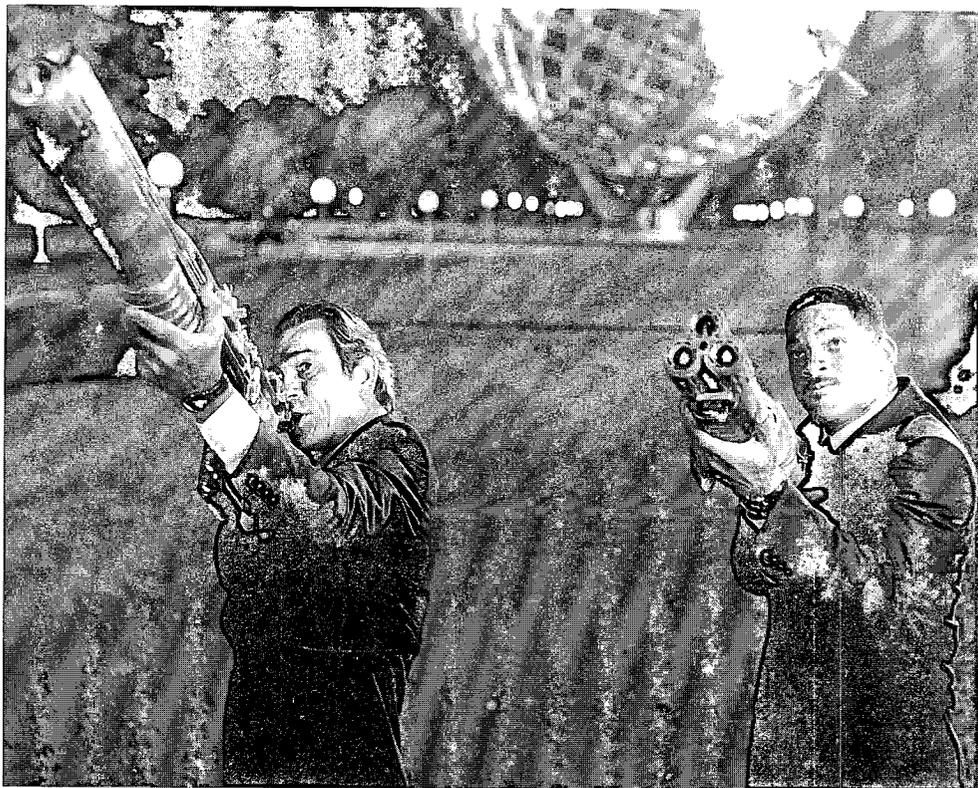
Persino, per concludere, in un film spettacolare ma assolutamente di genere e "minore" come *Anaconda*, di Luis Llosa, si trova ancora traccia del dispositivo. La vera, unica, anche grande a suo modo, idea del film è infatti tutta nel personaggio di John Voight, il bieco cacciatore di serpenti che non esita a uccidere pur di raggiungere i suoi scopi meschini. Lo spettatore non tarda a accorgersi che il vero anaconda è proprio lui, tanto che alla fine il mostro, dopo averlo inghiottito, lo risputa ricoperto di succhi gastrici e Voight, a forma di serpente, face/off, uomo/rettile, trova ancora l'energia di strizzare l'occhio alla bella protagonista.

Resta, quindi, l'ipotesi di un cinema dell'interfaccia, che accetti di misurarsi lungo le frontiere digitali dell'ipertesto, sperimenti di muoversi, davvero, in uno spazio a *n* dimensioni. Ed è davvero sorprendente che ciò accada quando la televisione, all'in-

John Travolta e Nicolas Cage in Face Off-Due facce di un assassino

segna del "Format", riscopre le oasi dei "programmi" contro la fluvialità delle "reti" (e disinnescando sempre più *Blob* come programma tra gli altri, laddove *Blob* sperimentava davvero la critica del giudizio televisivo, attraverso la segmentazione forsennata delle tele-alluvioni).

Il punto nodale, all'interno di questo processo ancora tutto da studiare, sembra essere la nozione, classica, di verosimiglianza. Sembra assurdo, ma gran parte della critica e persino molti cineasti si pongono ancora il problema della "credibilità", della "lunghezza", dell'"equilibrio" del film. Scrive Mona Sarkis: «L'inquadratura cinematografica è una finestra rigida che viene tracciata dal punto di vista dello spettatore. Ma cosa accade se l'inquadratura viene sciolta da questi vincoli? Diciamo se si mettono due inquadrature una accanto all'altra? Una volta che hai abbandonato i vincoli, essa non è più *realtà*, diventa un oggetto. Le finestre diventano due. E non esiste più il *vero*» (*La prospettiva e i media*, in AA.VV., *Steina e Woody Vasulka.Video, media e nuove immagini nell'arte contemporanea*, Fahrenheit 451, Roma 1995, p. 79). Sembra quasi una parafrasi critica di *Contact*: se l'immagine è svincolata dal suo abituale effetto finestra, non è più il caso di insistere sulla credibilità, o sulla verosimiglianza. Sempre Sarkis rileva come la parola

"medium" significhi nell'etimo latino qualcosa che si pone "tra", e che divide, libera dai vincoli. Secondo la studiosa, le narrative tradizionali possono essere emancipate attraverso l'attitudine dei media di porsi "tra", liberando la narrazione «dalla cinta murata dell'Io e rappresentando essi stessi l'Altro» (p. 78). Il medium elettronico, nel cinema di *Contact*, rappresenta davvero l'irruzione dell'Altro, nel micro/macro dell'inconscio e del cosmo: certo, il film è ancora legato a schemi narrativi canonici, da fiaba, ma l'impressione di "freddezza" e di "distanza" che la critica tradizionale ha avvertito tra plausi e sghignazzi (come fu, precisamente, per *2001*) è stato forse il segnale di rimozione a una forma di racconto che, se in superficie non mancava l'appuntamento con la tradizione, a un altro livello scardinava i codici della verosimiglianza, proponendo un cinema non più legato alla "verità" della finestra sul reale, ma vertiginosamente in sospeso, "tra" una faccia e l'altra della stessa figura, Ellie, davanti e alle spalle di una "cosa" su cui non si può dire "è falso", o "è troppo lungo", oppure "è inutile".

Tommy Lee Jones e Will Smith in M.I.B. Men in Black *di Barry Sonnenfeld*

Il kolossal hollywoodiano, così, accanto a prodotti di semplice confezione, cova all'interno momenti di autentico cinema-off, che il "face off" di John Woo ha avuto il merito di far affiorare una volta per tutte in superficie, e che attendono di essere studiati facendo un poco di spazio nel nostro molto, troppo affollato orizzonte d'attesa.

Air Force One
Regia: Wolfgang Petersen; *soggetto e sceneggiatura:* Andrew W. Marlowe; *fotografia:* Michael Ballhaus; *musica:* Jerry Goldsmith; *montaggio:* Richard Francis-Bruce; *interpreti:* Harrison Ford, Gary Oldman, Glenn Close, Wendy Crewson; *produzione:* Radiant; *distribuzione:* Buena Vista International; *origine:* Usa, 1997; *durata:* 123'.

Con Air
Regia: Simon West; *soggetto e sceneggiatura:* Scott Rosenberg; *fotografia:* David Tattersall; *musica:* Mark Mancina, Trevor Rabin; *montaggio:* Chris Lebenzon, Steve Mirkovich; *interpreti:* Nicolas Cage, John Cusack, John Malkovich, Ving Rhames; *produzione:* Jerry Bruckheimer; *distribuzione:* Buena Vista International; *origine:* Usa, 1997; *durata:* 109'.

Contact
Regia: Robert Zemeckis; *soggetto:* dal romanzo omonimo di Carl Sagan; *sceneggiatura:* James V. Hart, Michael Goldenberg; *fotografia:* Don Burgess; *musica:* Alan Silvestri; *montaggio:* Arthur Schmidt; *interpreti:* Jodie Foster, Matthew McConaughey, James Woods, John Hurt; *produzione:* Robert Zemeckis, Steve Starkey; *distribuzione:* Warner Bros.; *origine:* Usa, 1997; *durata:*150'.

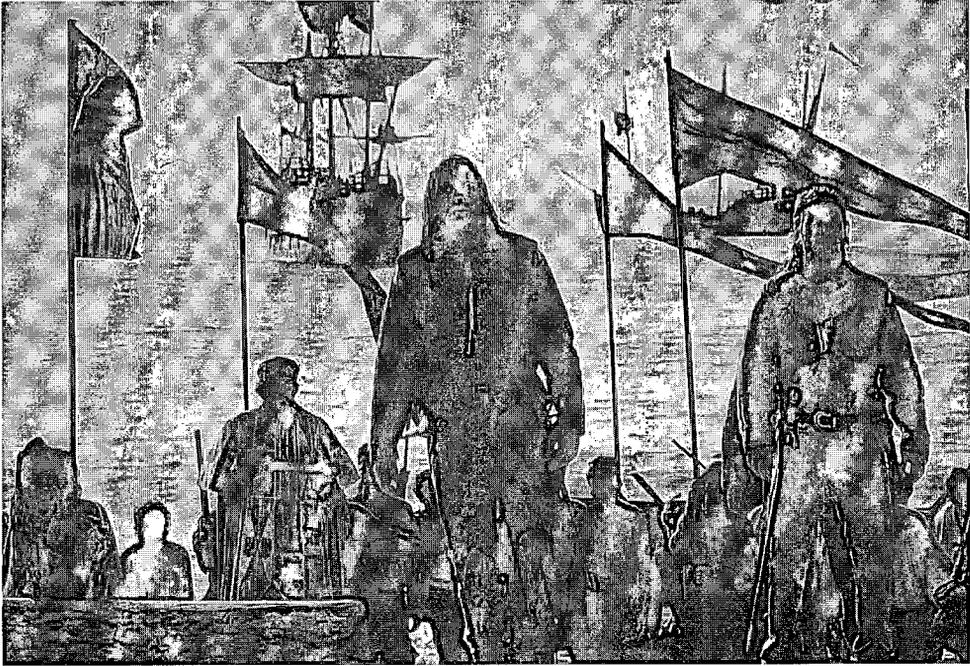
Face Off-Due facce di un assassino
Regia: John Woo; *soggetto e sceneggiatura:* Mike Webb; *fotografia:* Oliver Wood; *musica:* John Powell; *montaggio:* Christian Wagner, Steven Kemper; *interpreti:* John Travolta, Nicolas Cage, Joan Allen, Gina Gershon; *produzione:* David Permut, Barrie M. Osborne, Terence Chang, Christopher Godsick; *distribuzione:* Buena Vista International; *origine:* Usa, 1997; *durata:* 137'.

M.I.B. Men in Black
Regia: Barry Sonnenfeld; *soggetto e sceneggiatura:* Ed Solomon, dai fumetti *Malibu* di Lowell Cunningham; *fotografia:* Don Peterman; *musica:* Danny Elfman; *montaggio:* Jim Miller; *interpreti:* Tommy Lee Jones, Will Smith, Linda Fiorentino, Vincent D'Onofrio; *produzione:* Amblin Entertainment; *distribuzione:* Columbia TriStar Films; *origine:* Usa, 1997; *durata:* 98'.

Gianni Canova

L'eroe inadeguato di Ridley Scott

C'è un oggetto-staffetta che lega in modo indissolubile gli ultimi due film di Ridley Scott: si tratta di una campana di metallo dalle "risonanze" fortemente simboliche che passa con sorprendente continuità dalle immagini di *L'Albatross-Oltre la tempesta* a quelle del discusso e controverso *Soldato Jane*. Nel primo caso, all'interno di un plot che mette in scena – ispirandosi a una true story – la *Bildung* di alcuni adolescenti americani imbarcati su un brigantino-scuola nei primi anni '60, la campana è il simbolo tangibile della coesione del gruppo, l'oggetto-feticcio che porta inciso sulla superficie il motto («Dove va uno, andiamo tutti») a cui si ispira la pedagogia del comandante Sheldon (Jeff Bridges) e che rispecchia alla perfezione, galvanizzandola, la sintonia emotiva e esistenziale dei giovani allievi. In *Soldato Jane*, invece, una campana quasi identica svolge una funzione diegetica opposta: in una base di addestramento della Marina Militare americana in Florida gli allievi che non ce la fanno più, prostrati dagli allenamenti massacranti, dalle notti insonni e dal sadismo di un istruttore crudele, si allontanano dal gruppo, suonano la campana come segno di resa e se ne tornano a casa. Singolare esempio di rovesciamento semantico nell'uso di un oggetto, la campana unisce in *L'Albatross* ciò che divide e separa in *Soldato Jane*. E svela quanto sia sottile e complesso il rapporto, fatto al contempo di analogie e di scarti, che lega due film così reciprocamente necessari: entrambi incentrati sul "romanzo di formazione" di giovani reclute destinate ad andar per mare, si reggono l'uno su una struttura coesiva che mira a integrare i singoli individui nella forma del gruppo (secondo il modello sociologico dominante negli anni '60), l'altro su una struttura esclusiva che attraverso un gioco eliminatorio dalle ascendenze para-darwiniane seleziona solo i più forti e resistenti (in perfetta sintonia con i modelli produttivi della società post-fordista contemporanea).

Liquidati dalla critica con frettolosa malevolenza e archiviati nel migliore dei casi come presunti "sintomi" dell'impasse che avrebbe colpito un cineasta incapace di mantenere anche negli anni '90 i livelli alti di elaborazione visuale e di formalizzazione conflittuale di cui aveva dato prova nel decennio precedente, *L'Albatross* e *Soldato Jane* segnano in realtà un percorso di ricerca coerente e rigoroso, anche se

Gérard Depardieu in 1492-La conquista del paradiso *di Ridley Scott*

dagli esiti meno straordinari di quelli che Scott aveva perseguito e raggiunto, poniamo, con *I duellanti* (1977), *Alien* (1979) e *Blade Runner* (1982). Fin dai tempi del controverso *1492-La conquista del paradiso* (1992), Scott sembra del resto impegnato a rivisitare soprattutto uno dei generi più rimossi del cinema classico americano: il film di mare e di tempesta, di ciurma e di viaggio, di avventura e arrembaggio. Intimamente legato a quella simbologia atletico-virile che ha trovato i suoi prototipi nei corpi saettanti di Errol Flynn o di Douglas Fairbanks e che ha dispiegato il suo armamentario semiologico (l'acqua e l'onda, lo spruzzo e il vento, la bussola e l'uncino, l'albero e la vela) all'interno di una società maschile cameratesca e autarchica, soddisfatta di sé e fiera del proprio andar per mare, il "film marinaresco" offre allo Scott degli anni '90 gli elementi di base per quella che può essere letta come una vera e propria "trilogia del marinaio": un trittico a suo modo coeso e suggestivo, che recupera i tratti della memoria del cinema classico, ne saggia la tenuta emotiva e spettacolare e la contamina con elementi allotropi dal forte effetto spiazzante. Come dire: per quanto *1492*, *L'Albatross* e *Soldato Jane* sembrino film *replicanti* (e cioè pure riproposizioni inerziali di stereotipi scontati, secondo l'accusa esplicita di tanti detrattori), in realtà sono film *alieni*. O ibridi. O meticci. Cioè congegni spettacolari che innestano sul ramo dello stereotipo ipercodificato piccoli virus patogeni

capaci di infettare l'equilibrio fisiologico del genere e di indurlo inevitabilmente a mutarsi in qualcosa d'altro.

L'operazione era evidente, per molti versi, già in *1492*: un film che aveva a che fare con la Storia senza per questo essere un "film storico", di dimensioni faraoniche pur non essendo un kolossal, pieno di vessilli e stendardi ma senza alcunché di epico. Come sempre in Scott, il "motore" del film era piuttosto nella *coincidenza degli opposti*: dopo aver fatto incontrare e scontrare umani e alieni *(Alien)*, proletari e borghesi (*Chi protegge il testimone*, 1988), americani e giapponesi (*Black Rain-Pioggia sporca*, 1989), Scott metteva in corto circuito il vecchio e il nuovo mondo, e i sogni a essi collegati. Ne derivava un film sulla poesia della luce come *I duellanti*, sul fumo e sulla pioggia come *Blade Runner*, sulla tragedia della sconfitta come *Thelma & Louise* (1992). Soprattutto, un film sulla bellezza di tutto ciò che è ibrido: proprio come i due fiumi – uno torbido e l'altro limpido – che si fondono e si mescolano giusto al centro del plot.

Anche *L'Albatross* e *Soldato Jane* nascono da un meccanismo generativo analogo: in entrambi i casi un conflitto centrale sul piano della diegesi (la perizia dello skipper-maestro *versus* l'imperizia generosa e entusiasta degli allievi in *L'Albatross*, il codice maschile del corpo dei Marines *versus* i codici femminili del personaggio

Jeff Bridges in L'Albatross-Oltre la tempesta *di Ridley Scott*

interpretato da Demi Moore in *Soldato Jane*) articola e orchestra tutta una rete di micro-conflitti testuali (dentro-fuori, luce-ombra, crudeltà-tenerezza, vicino-lontano, e così via) che dinamizzano la messinscena dall'interno e ne fanno un vero e proprio "campo di battaglia". Temi da sempre cari a Scott (l'equipaggio: *Alien*; l'amicizia virile: *Black Rain*; l'etica della sfida, della rivolta e del sacrificio: rispettivamente *I duellanti*, *Thelma & Louise*, ancora *Black Rain*) rivivono nei codici collaudati di un cinema marinaresco fatto di acqua e di luce, dove gli stereotipi del dialogo e delle situazioni d'intreccio sono continuamente contraddetti e trascesi da uno sguardo che disegna mondi su (e con) i corpi e i volti degli attori. Come ha osservato acutamente Fabio Matteuzzi (*Ridley Scott*, Il Castoro, Milano 1995, p. 96): «Scott punta alla complessità fisica più che psichica. I personaggi scottiani sono privati della conoscenza e immessi in una lotta in cui la tensione interiore trasuda letteralmente dalla pelle. L'eroe e l'eroina devono far valere la propria pelle, la propria vita. La loro intelligenza si disfa nell'azione».

Anche gli ultimi due film di Scott funzionano in questo modo. *L'Albatross* è una sorta di *Attimo fuggente* ambientato *on the sea*, fra i Caraibi e l'Oceano Pacifico. Vi si respira l'eco lontana della grande letteratura marinaresca di Conrad e di Melville, filtrata attraverso la lente dell'epos hollywoodiano di un Michael Curtiz o di un Frank Lloyd. Sul set angusto del brigantino Albatross (altro nome carico di senso, come il Nostromo di *Alien*), Scott fa un cinema che alterna primissimi piani e campi lunghissimi, insinua la macchina da presa nello spazio ingombro di reti, corde e sartie e poi la libera e la fionda verso la linea infinita dell'orizzonte. Pur essendo un film quasi tutto en plein air, immerso nella luce solare dell'Oceano, *L'Albatross* non rinuncia a rendere nero il mare e a far basculare il brigantino su onde livide e gonfie di minaccia. Perfino l'uso insistito del controluce, che è una delle marche stilistiche più ricorrenti in Scott, non produce fastidiosi effetti poeticistici, ma avvolge i personaggi e la vicenda in un'aura spettrale. Fino alla scena-madre della tempesta, girata con una sapienza registica magistrale: la spuma delle onde e la violenza del mare che travolge il brigantino tornano a conferire al cinema di Scott quella valenza materica che da sempre lo lega al tema dell'acqua, in uno scatenarsi di onde e vortici che brillano di iridescenze verdastre per poi spegnersi in cupe immagini peste. Quando poi Jeff Bridges si tuffa sott'acqua alla ricerca della moglie rimasta intrappolata sottocoperta, sembra davvero di essere tornati nell'universo di *Alien*: lui la vede in basso, con gli occhi volti in su verso la luce, cerca invano di liberarla dalla furia dell'acqua in tempesta e poi – impotente o inadeguato – la guarda morire. Quand'anche tutto il film fosse solo un pretesto per girare una sequenza come questa, si tratterebbe di un pretesto più che giustificato: il cinema contemporaneo non punta più alla compattezza logica del plot, quanto alla messinscena di simili, isolate e devastanti epifanie. «Quel giorno – commenta alla fine la voce off del giovane protagonista-narratore – il capitano chiuse il cerchio e ci condusse in un nuovo mondo: il mondo dei lupi di mare, dei padri, degli uomini. Dove è andato uno, siamo

andati tutti». Le cose, in realtà, non sono andate proprio così e la *Bildung* dei giovani marinai è costata cara: il mare ha preteso le sue vittime sacrificali e la campana miracolosamente salvata alla furia dell'Oceano suona solo per chiamare a raccolta i superstiti. La coincidenza degli opposti (perizia *versus* inesperienza, come si diceva) implica la rinuncia e la morte: come in tutto il cinema di Scott, che evita puntualmente l'happy end e segna i suoi epiloghi con il trauma del lutto.

Anche *Soldato Jane* è un film sull'*addestramento* e sulla *sfida* con se stessi: legato al precedente da numerosi e precisi rimandi testuali (la dinamica del gruppo, la scena della pattuglia che nuota nel mare, il poeticismo dell'istruttore interpretato da Viggo Mortensen, lettore di Coetzee e di Lawrence, che riprende la letterarietà omerico-shakespeariana del personaggio di John Savage in *L'Albatross*), l'ultimo film di Ridley Scott richiama da vicino la struttura di *Alien*: anche qui, come nel film del '79, un gruppo è obbligato a fare i conti con l'intrusione di un corpo estraneo. Là sembrava quello del mostro polimorfo, mentre in realtà era il cyborg interpretato da Ian Holm che svelava involontariamente la *mostruosità* del sistema che l'aveva creato; qui – in modo analogo – l'apparente alterità del corpo femminile del soldato Jane svela ancora una volta, paradossalmente, come a essere mostruoso sia il corpo complessivo (proprio nel senso di *body*) dei Marines. Tattica del rovesciamento, strategia del disvelamento: se *Alien* era un film su un gruppo di lavoratori dello spazio costretti a confrontarsi con qualche anno di anticipo col mito della *qualità totale*, *Soldato Jane* è un film che riassume e sintetizza i conflitti e i modelli professionali della società post-fordista. Iperspecializzazione, darwinismo, selezione. Flessibilità (dei corpi) e precisione (delle prestazioni). Permanenza dei vecchi ruoli sessual-performativi e necessità di trascenderli e di andare oltre, coinvolgendo nei processi di produzione nuova e inedita forza-lavoro. «Ci vuole rabbia nelle cose», dice la senatrice interpretata da Anne Bancroft alla giovane Demi Moore in procinto di entrare – prima donna nella storia – nel programma di addestramento dei Navy Seals, decisa e determinata a andare fino in fondo senza per questo voler diventare un "manifesto politico". Imparerà a sue spese la rabbia e il distacco, farà della sua alterità un detonatore di contraddizioni, si taglierà i capelli a zero e simulerà mimeticamente tutti i comportamenti che il "sistema" finge di esigere da lei, convinto comunque che una donna sia fisiologicamente incapace di fornire le prestazioni richieste. Riuscirà nel suo intento, il soldato Jane. E produrrà – ancora una volta – la coincidenza degli opposti. Sarà una donna-marine, scompiglierà i codici dei suoi compagni superstiti e scioglierà l'ordine nel caos. Lontano dalla truce marzialità del cinema alla *Top Gun*, così come dall'adesione valoriale al mondo rappresentato di un film come *Ufficiale e gentiluomo*, *Soldato Jane* immerge le lunghe scene di addestramento nel buio pesto di una notte continua, e lavora sui codici della simulazione per rimettere in circolo la memoria del cinema. Gli allenamenti massacranti come in *Full Metal Jacket*, il falso attacco all'i-

Demi Moore in Soldato Jane *di Ridley Scott*

sola nella palude e la reclusione in una gabbia sott'acqua come in *Il cacciatore*, l'azione finale sulle spiagge e nel deserto di Libia come lo sbarco a Grenada nel finale di *Gunny*. Politicamente scorretto, filmicamente problematico. Ibrido, ancora una volta. Umido, bagnato, sanguinante. Intriso di pioggia e di acqua di mare, di gusto della sfida e di etica del coraggio. Come tutti i protagonisti di Scott, anche il soldato Jane è un eroe modesto. Non è Giovanna d'Arco, come pure qualcuno dice di lei: anche nella vittoria avverte un senso di fallimento senza risposta. È "inadeguata", anche quando sembra vincere: come il Cristoforo Colombo di Gérard Depardieu in *1492*, come il poliziotto di Michael Douglas in *Black Rain*, come il detective Rick Deckard in *Blade Runner*, come il "vincitore" Keith Carradine nel finale di *I duellanti*. Non si vince mai del tutto, nel cinema di Scott. Si vola sull'Albatross o sul Nostromo fino alla soglia delle proprie possibilità, si portano a termine imprese impossibili e ci si ritrova vincenti ma perplessi e stremati. È in quel momento che gli eroi di Scott suonano la campana: quando la consapevolezza del limite li precipita in una solitudine che idealmente li accomuna agli altri. Allora, davvero, «dove va uno, vanno tutti». Tutti alieni, tutti replicanti del medesimo destino. La differenza rispetto ai film degli anni '80 è che ora gli antieroi di Scott non hanno quasi mai (o quasi più) la luce negli occhi. Sanno meglio dov'è il loro limite, e ne hanno un poco paura.

1492-La conquista del paradiso
Regia: Ridley Scott; *soggetto e sceneggiatura:* Roselyne Bosch; *fotografia:* Adrian Biddle; *musica:* Vangelis; *montaggio:* William Anderson, Françoise Bonnot; *interpreti:* Gérard Depardieu, Sigourney Weaver, Armand Assante, Tchéky Karyo; *produzione:* Ridley Scott, Alain Goldman per Percy Main, Legende, Cyrk Production; *distribuzione:* Artisti Associati; *origine:* Gran Bretagna/Francia/Spagna, 1992; *durata:* 150'.

L'Albatross-Oltre la tempesta
Regia: Ridley Scott; *soggetto e sceneggiatura:* Todd Robinson; *fotografia:* Hugh Johnson; *musica:* Jeff Rona; *montaggio:* Gerry Hambling; *interpreti:* Jeff Bridges, Caroline Goodall, John Savage, Scott Wolf; *produzione:* Mimi Polk Gitlin, Rocky Lang; *distribuzione:* Cecchi Gori; *origine:* Usa, 1996; *durata:* 121'.

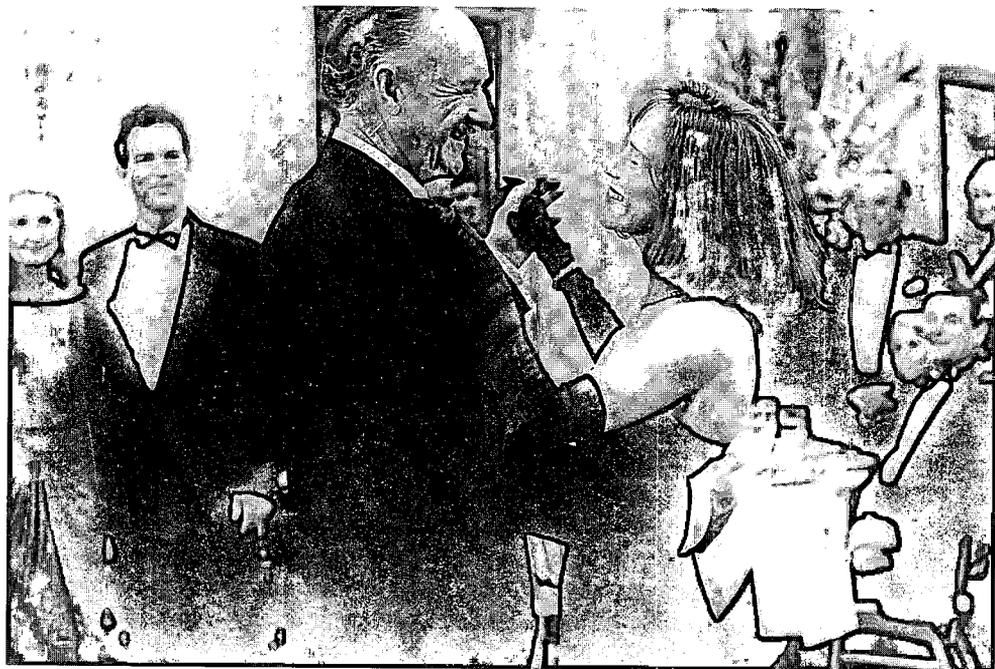
Soldato Jane
Regia: Ridley Scott; *soggetto e sceneggiatura:* David Twohy, Danielle Alexandra; *fotografia:* Hugh Johnson; *musica:* Trevor Jones; *montaggio:* Pietro Scalia; *interpreti:* Demi Moore, Viggo Mortensen, Anne Bancroft, Jason Beghe; *produzione:* Ridley Scott, Roger Birnbaum, Demi Moore, Suzanne Todd; *distribuzione:* Cecchi Gori; *origine:* Usa, 1997; *durata:* 125'.

85

Franco Marineo
Sguardi di sfida

Potere assoluto è la sfida fra uno e tutti, in cui da questa parte c'è l'*uno*, dall'altra ci sono *tutti* che si fondono in un Uno. Il film di Clint Eastwood si configura, a un primo livello, come il terreno della sfida fra Luther Whitney e il presidente Richmond, sfida nella quale, però, Luther carica la sua soggettività di un alone dissolvente e inafferrabile, diventando personificazione immateriale di un'idea (di cinema, di vita), mentre il Presidente è, fisiologicamente, l'espressione della maggioranza, la corruzione dell'ideale di rappresentanza. Nella sua figura istituzionale, schiava del proprio incontrollabile potere, si condensano le certificazioni dell'impossibilità di ridurre il molteplice nell'uno, di restringere, in maniera indolore, i margini ampi e slabbrati del multiforme nella soggettività estremizzata di un uomo di potere.

Il potere è, ontologicamente, *assoluto*; è sempre il potere dell'accumulazione di segni che allontanano dalla verità, il potere di poter disporre dei segni, di poterli creare o eliminare, mostrare o nascondere, proprio come fa il regista, l'artefice di ogni immagine. Allo spettatore (Clint dietro lo specchio-schermo) non resta che giocare al gioco della menzogna, ragionare avendo sempre ben chiaro il dispositivo falsificante con cui si misurano le sue reazioni e percezioni.

Luther ha visto accadere un fatto e non intende sopportare che quel fatto sia *trasformato, alterato* così freddamente; così sceglie di muoversi non in nome della verità come concetto (al contrario, Luther il ladro, il mago del travestimento è proprio l'alfiere della menzogna, l'incarnazione del trasformismo e del falso elevato a sistema) ma per il ristabilimento di *una* verità, da raggiungere attraverso tanti altri ingranaggi falsificatori, tante altre *messe in scena*. Ne nasce una sfida fra differenti apparati di potere: da una parte il *potere assoluto*, il potere che inebria e che convince a credere che si possa fare qualsiasi cosa e che qualsiasi errore possa essere nascosto; dall'altra l'*assoluto potere*, in cui il sostantivo diventa forma verbale, e il potere non è più una cosa posseduta da utilizzare ma la virtualità infinita di infinite azioni. La sfida si struttura, così, intorno alla soglia che la separa/unisce al meccanismo sottile della seduzione. Rifiuto e attrazione, repulsione e fascinazione; categorie oppositive unificate dalla peculiare forma comportamentale cui la sfida dà

Gene Hackman e Judy Davis in Potere assoluto *di Clint Eastwood*

avvio: sfida e seduzione si confondono fino a coincidere, proprio perché regolate da un identico sistema simbolico. Un sistema apparentemente inspiegabile, fatto di segni privi di senso e rispondenti all'unico requisito necessario; come scrive Jean Baudrillard: «La sfida pone fine a ogni contratto, a ogni scambio regolato per legge (legge di natura o legge di valore) e vi sostituisce un *patto* altamente convenzionale, altamente ritualizzato: l'obbligo incessante di rispondere e di rialzare la posta, dominato da una regola fondamentale del gioco, e scandito secondo un ritmo a lui proprio [...]. Sfida e seduzione sono infinitamente vicine. Eppure c'è forse una differenza fra di loro: la sfida consiste nel portare l'altro sul terreno della vostra forza, che diverrà anche la sua, in vista di un gioco al rialzo illimitato, mentre la strategia della seduzione consiste nel portare l'altro sul terreno della vostra disfatta, che sarà anche la sua. Disfatta calcolata, disfatta incalcolabile: sfida all'altro a lasciarvisi cadere» (*Della seduzione*, Es, Milano 1996, pp. 87-88).

La sfida, questa sfida, si prepara su un livello particolare, un livello in cui non conta la forza che si possiede ma la capacità di saper esserci senza farsi vedere, di esserci sotto altre spoglie, spesso anche di non esserci. Su una dinamica dell'assenza che non si oppone alla presenza, ma da questa si differenzia passando per piccoli, ma sostanziali, spostamenti, Clint Eastwood vince la sua partita. Quella del

"vedere non visto", del resto, è sicuramente *la* strategia teorica che caratterizza *Potere assoluto.* Basta ripensare alla sequenza-cardine in cui scorrono le fotografie con le quali il padre ha fissato i momenti più belli della vita della figlia, provando (soprattutto a se stesso) di esserci sempre stato e certificando una modalità visiva unidirezionale che ha impregnato di sé anche la vita quotidiana, e non soltanto la professione, di Luther.

La sfida lanciata da Luther all'apparato presidenziale consiste nella segretezza dei segnali da inviarsi specularmente, nel continuo e esasperato autonascondimento. Tutti i momenti della sfida procedono lungo i binari dell'insistito amplificarsi e ingigantirsi delle scelte strategiche: Luther, non visto, vede uccidere l'amante del presidente; i collaboratori di quest'ultimo nascondono i *segni* della presenza del presidente. Fin qui Luther è ancora disposto ad accettare il silenzio, a pareggiare una sfida non ancora cominciata. Ma quando il presidente Richmond viola il patto convenzionale del *giocare nascosto*, quando cioè recita la pantomima in compagnia del vedovo da consolare e da rassicurare, Luther sente il dovere di rispondere alla mossa dell'avversario e di dare il via alle prime schermaglie del duello, riuscendo a non alterare (ultimo *leale* – ? – giocatore) le regole tacitamente pattuite. Avvia così una partita fatta di travestimenti, di adescamenti a distanza, di appostamenti invisibili, di apparizioni e sparizioni, fino a esaltare la propria filosofia della sfida attraverso la sostituzione di una menzogna con un'altra: è questa l'algebra del falso, nella quale due negativi fanno un positivo. Ed è sfida perché, con Baudrillard, Luther porta gli avversari sul suo terreno, quello dell'agire nascosti, del compiere non visti, fino all'inevitabile vittoria dell'eroe.

Intorno al regime del segreto, come aveva intuito Guy Debord, si configurano i nuovi dispositivi del potere. Il potere dispiega la sua assolutezza proprio agendo e mescolando i segni che compongono il sistema della segretezza, dell'occultamento radicale che si spinge fino all'inversione di segno dei fatti accaduti. Luther sarebbe disposto a accettare il definitivo occultamento dell'accaduto fra il Presidente e la sua amante: il segreto è anche il suo sistema, la sua aria, il suo potere, in fondo. Ma non appena lo staff presidenziale infrange la regola del gioco, Luther lancia la sua sfida; una sfida che non gli consente di avere nessun alleato, che lo costringe a combattere da solo contro qualcosa che è enormemente più grande di lui finché le luci mostrano la superficie delle cose. La sua unica possibilità è quella di affidarsi all'arbitrarietà convenzionale della statuizione delle regole che si pongono su un livello differente rispetto alla Legge. Scrive ancora Baudrillard: «In realtà, quel che si oppone alla legge non è affatto l'assenza di legge, è la Regola. La Regola gioca su una concatenazione immanente di segni arbitrari, mentre la legge si fonda su una concatenazione trascendentale di segni necessari [...]. L'una appartiene all'ordine dell'obbligo, l'altra a quello della costrizione e del divieto. La Legge può e deve essere trasgredita, perché instaura una linea di spartizione [...]. La Regola non può essere "trasgredita", può soltanto non essere osservata. Ma l'inosservanza della regola non

vi pone in una situazione di trasgressione, vi fa ricadere sotto la giurisdizione della legge» (pp. 137 e 146).

La sfida che il vecchio Luther Whitney conduce contro i servizi segreti ripropone, in un rapporto scalare attualizzato, la nuova forma di organizzazione della politica insita nelle dinamiche dalla società dello spettacolo; come ha notato Giorgio Agamben, la politica contemporanea imposta le sue sfide intorno a nuovi percorsi: la frammentazione delle società, la loro radicale immissione nel regime trasparente dello spettacolo che le desoggettualizza, condurrà la lotta politica a non avere più come obiettivo il possesso del potere (istituito e non) e, addirittura, a non avere più alcun obiettivo. La sfida si articolerà fra infinite individualità scollate le une dalle altre e uno Stato imperniato su strutture sempre più monolitiche che, continuamente, producono e riproducono singolarità *qualunque*, svuotate di ogni residuo di identità o di appartenenza (cfr. Giorgio Agamben, «Glosse in margine ai commentari sulla società dello spettacolo», in Guy Debord, *Commentari sulla società dello spettacolo*, Sugarco, Milano 1990, p. 249).

Luther è una di queste individualità, un frammento di società che esiste e che sfugge a restrittive rappresentazioni. La sua *professione*, la sua abilità nel trasformarsi, lo spingono a evitare ogni forma di identità, configurandolo così come l'estremo prodotto del nemico che combatte, il figlio più perfetto e, paradossalmente, meno controllabile.

La costruzione della sfida

Quando eravamo re di Leon Gast disegna la sfida fra l'Uno e l'Altro, dopo avere fatto di tutto per mostrare come l'Uno, che anche in questa circostanza troviamo (secondo un criterio di identificazione ancor più esplicito) dal *nostro* lato dello schermo, rappresenti tutti; tutte le sfumature unificate dal carisma, dalla capacità messianica e leaderistica di Alì (esplicitata e esaltata dallo stordente ritornello, scandito all'unisono da centinaia di migliaia di persone, «Alì boma ye»).

Muhammad Alì, al contrario di Luther, seduce e sfida al tempo stesso. Seduce *visibilmente* milioni di africani e di afro-americani, semplicemente insistendo sul "terreno della disfatta", la *blackness* come fattore di svantaggio e discriminazione sociale, come luogo delle palesi vergogne razziste, per poi canalizzare questo scarto, questa differenza nella sua superiorità nei confronti dell'Altro. Il "terreno della propria forza" è l'infinità di voci che gridano «Alì boma ye», «Alì uccidilo». Il tutto diventa Uno, nel nome di una identificazione spontanea eppure guidata, sentita e pilotata dallo stesso Alì. «Alì appare come un gladiatore mediatico, uno Spartaco nero capace di spezzare le catene dei suoi fratelli neri, un nuovo Mosè che aprirà il mare al suo popolo, l'unico in grado di compiere il miracolo di unificare i due rami del fiume della *négritude*, gli Afro-Americani e il continente nero» (Bernard Bénoliel, *Ainsi parlait Muhammad Alì*, «Cahiers du Cinéma», 513, maggio 1997).

Il processo di coagulazione intorno a una singolarità è opposto rispetto a quello che porta il presidente alla Casa Bianca. Lì è l'istituzione, la legge scritta a regolare il flusso delle identificazioni; qui è l'istinto, il carisma innato che dura oltre il quadrato del ring, che annulla la parzialità territoriale dello spazio scenico per trasformare tutto in un enorme palco dal quale Alì recita-arringa-guida-esalta. Un rapporto di forza che scavalca l'ambito strettamente sportivo e agonistico, per farsi rivalsa esistenziale, vendetta del più forte.

George Foreman e Muhammad Alì in Quando eravamo re *di Leon Gast*

La sfida sembra essere l'*evento* cardine intorno al quale ruota tutto il documentario di Leon Gast. Tutti i frammenti del mostrato tendono, o fingono di tendere, al climax della vittoria di Alì (vittoria così peculiarmente cinematografica, nel suo apparente naufragio verso la disfatta dell'*eroe* poi ribaltato con il colpo d'ala a sorpresa, da essere poi copiata in uno dei film della serie di *Rocky*). Mentre, probabilmente, al centro del racconto c'è la descrizione del regime segnico, della trama simbolica che alla sfida fa da cornice. Ciò che conta non è l'evento-sfida, ma la genesi della sfida, la sua gestazione intimamente filmica (che cosa è l'infortunio di Foreman che spinge gli organizzatori a rinviare l'incontro, se non un *topos* cinematografico, quello del differimento mirato alla crescita esponenziale dell'attesa e della suspense?). Questa scelta narrativa ricorda Michael Mann (che in *Heat-La sfida* seguiva separatamente i contendenti per quasi tre ore, facendoli incontrare/scontrare solo per pochi minuti; e che, analogamente, in *Manhunter-Frammenti di un omicidio* faceva percorrere agli antagonisti binari distanti, ravvicinati da lampi segnici e identificazioni reciproche affidate all'istinto, per poi fare esplodere la sfida in una fulminea sparatoria) piuttosto che Ridley Scott e la lunghissima dispersione temporale che detta i ritmi della durata della sfida in *I duellanti* (ma anche in *Duel* di Spielberg); come se lo scontro potesse situarsi, paradossalmente, fuori dal suo stesso accadere fisico, svolgendosi in prevalenza *intorno* e *prima*.

Strategia narrativa, questa di Gast, perfettamente aderente all'impostazione data dallo stesso Alì ai preparativi in vista del combattimento con Foreman. Alì ha vinto quell'incontro prima di salire sul ring; le sue parole, il suo avere conquistato l'Africa, i suoi atteggiamenti spavaldi e populisti, hanno creato un clima a lui psicologicamente favorevole. Gast ha semplicemente seguito il suo protagonista che è stato in grado, oggi, a più di vent'anni di distanza, di condizionare profondamente la struttura del documentario dedicato a quelle settimane nello Zaire. Alì è il vero regista del film: riesce a dominare e guidare i movimenti e le reazioni della folla, riesce sempre a conquistare il centro di ogni inquadratura, a deciderne angolazioni e profondità fino, a un tratto, a impossessarsi materialmente della cinepresa e a gestire in prima persona le riprese. Le sue mosse sono molto simili a quelle eseguite dai contendenti di *Potere assoluto*: Alì è *spontaneamente* idolo, simbolo, guida, perché, più e prima di altri, è riuscito a conquistare la possibilità di manipolare sempre a proprio favore gli interscambi fra vero e falso; il suo talento affabulatorio fa confluire in una logorrea inarrestabile una serie di affermazioni esagerate e iperboliche che, proprio perché pronunciate da lui, si trasformano immediatamente in verità, fino a arrivare al paradosso dell'identificazione di Foreman (nero, esattamente come lui) con il popolo bianco. La fluvialità di Alì è il meccanismo che muta in falsificazione possibile qualsiasi sua parola. Indifferenziazione fra verità e menzogna, alterazione del regime segnico; l'unico scopo resta quello di estendere lo spazio della sfida. Per vincere.

Il principio di sfida

Il principe di Homburg di Marco Bellocchio, invece, illustra le tracce di una lotta più interna e generica fra l'Uno e il Tutto, fra l'uno e la solida struttura morale che regola i rapporti di potere. Homburg decide d'istinto, contro le leggi e la Legge, contro gli ordini e l'Ordine, andando incontro, con serena e ferma radicalità, all'ineluttabile fine. Che si rivela poi essere del tutto coincidente (o quasi) al sogno, alla visione, al regime onirico che regola i tempi del vivere e dell'agire nel particolare universo popolato da chi non si piega con facilità alla configurazione necessitante del principio di realtà; il frequente riferimento al sonnambulismo del protagonista viene utilizzato come scansione ritmica che lascia sempre sospeso – in un terreno indecidibile – lo svolgersi degli accadimenti, come ritornello mnemonico che avvolge lo spettatore, confondendolo anziché persuadendolo.

Su questa rarefatta atmosfera di sospensione percettiva, di continua e, quindi, non più distinguibile alternanza fra la veglia e il sonno, fra sogni e Sogno, Bellocchio costruisce la grande intuizione del suo film. Alla manichea contrapposizione fra la vita e la morte, fra la luce e il buio, (ancora) fra il sonno e la veglia, fra il figlio e il padre, Bellocchio sostituisce una consapevole volontà di non decidere e di non lasciare che lo spettatore decida. Alla fredda opposizione dialettica il regista affianca un'atmosfera che sappia marcare le differenze fra i personaggi, fra le scelte diverse che seguono a

diversi modi di intendere l'esistenza o di interpretare il proprio ruolo. Ecco che tutte le mosse di questa partita fra il Principe e l'Elettore si differenziano da tutte le altre sfide; non c'è una netta dicotomia fra le parti in causa, non c'è la volontà di combattersi, ma solo la necessità di agire (e, anche, di non-agire), di prendere dentro le mani i frutti (estremi) delle proprie scelte. La vita e la morte cessano di essere categorie contrapposte, nell'incrociarsi di perdoni richiesti e abortiti, di grazie concesse e rifiutate che si perpetua (a distanza, quasi mai faccia a faccia) fra i due protagonisti. Vita e morte finiscono con essere le due sfumature di uno stesso modo di intendere l'azione, di concepire i risultati di scelte dettate, queste sì, da diversi regimi esistenziali e sociali. Le parole che l'Elettore pronuncia nello svolgimento delle sue mansioni istituzionali, nel suo rigido attenersi alle leggi, sembrano provenire da un *fuori*, da un *altrove* rispetto alla sua duplice valenza di uomo e di simbolo. Homburg, del resto, risulta tragicamente incomprensibile quando rifiuta la grazia concessagli, in nome di una lettura della propria vita che stride profondamente con lo slancio con il quale aveva affrontato la battaglia della discordia, con l'amore appassionato con cui dice di amare Natalia.

Non c'è lieto fine, né catarsi tragica, al termine di *Il principe di Homburg*. C'è il riconoscimento della coappartenenza allo stesso mondo, alla stessa scena; una scena sulla quale agitare i propri corpi per recitare fino in fondo la parte assegnata.

Andrea Di Stefano in Il principe di Homburg *di Marco Bellocchio*

Nessuno dei due personaggi, infatti, possiede, da solo, senza il contatto con l'altro, una compiutezza che lo concluda, un'identità autonoma. Ognuno ha bisogno dell'altro per esistere; la sfida si trasforma in meccanismo necessario alla esistenza stessa dei due contendenti, a unico apparato capace di garantire a entrambi la forza di esistere in una realtà che sappia distaccarsi, seppur minimamente, dall'atmosfera irreale e fantasmatica del sogno di Homburg. Ed è qui, forse, la profonda tragicità dell'opera di Kleist.

Una sfida impossibile

L'*Uno* è *Tutti*, come sono (virtualmente) *Tutti* i due protagonisti di *Nuvole in viaggio* nell'assurda sfida che intraprendono contro l'avversità del destino, contro la combinazione bizzarra e oppositiva che il caso disegna contro di loro. La sfida dei protagonisti dell'ultimo film di Aki Kaurismäki è una sfida silenziosa, fatta di accumulazione di eventi convenzionali che testimoniano della scomparsa della possibilità del caso favorevole.

Assistiamo alla progressiva certificazione, raggiunta attraverso la quasi paradossale accumulazione di avversità che colpiscono i coniugi finnici, del fatto che il caso configura una sorta di "svuotamento del possibile", dell'impossibilità di intervenire per cambiare il corso delle cose. La progettualità della sfida al Tutto, naufraga continuamente nella frammentarietà dei tentativi abortiti. Non può esserci pianificazione, non può esserci opposizione alle regole, non scritte, del caso. Il possibile si esaurisce minuto dopo minuto, fallimento dopo fallimento, fino a dirci che il caso non si pilota, ma si asseconda.

Muovendosi con quella fredda e lunare ironia che caratterizza il suo cinema intorno alla difficile esistenza dei suoi protagonisti, Kaurismäki osserva due esistenze che camminano parallele, che all'unisono perdono il lavoro (l'episodio del licenziamento di lui attraverso la perversione del sorteggio dispone immediatamente all'ingresso in un'atmosfera di invincibile-assurda sfida al caso), e che, attraverso un'interminabile teoria di fallimenti e speranze deluse, riusciranno a raggiungere la serenità inseguita lungo tutta la durata del film.

Il tema della difficile convivenza fra l'uomo e l'accidentale conduce alla possibilità di una sfida ininterrotta fra l'uomo e, appunto, il caso, ma anche, a un livello più generalizzato, fra l'uomo e se stesso nel simmetrico rimando esclusivo di scelta e accettazione dell'accadimento fortuito. Il progetto di rimozione dell'accidentale, centrale nell'economia dell'*Aufhebung* perché inserito nel più globale disegno di assolutizzazione dell'uomo della storia, conduce ad alcune riflessioni che spingono a escludere la *fattibilità* di una concezione come questa, concezione che, se radicalizzata fino all'apodissi sartriana «la scelta che noi siamo», presuppone una pura intenzionalità di tutto ciò che può accadere all'uomo e, quindi, l'esclusione di qualsiasi avvenimento occorsogli in sorte; più pesantemente,

una assolutizzazione delle intenzioni che finirebbe con il non differenziare più gli uomini.

Qualsiasi idea di assolutizzazione dell'esistenza, appunto a partire dalla rimozione dell'accidentale, produce inevitabilmente la dimenticanza della finitudine dell'uomo; «Gli uomini non sono assoluti, bensì finiti. Essi non vivono e non scelgono la loro vita in modo assoluto, perlomeno non in modo prevalentemente assoluto, poiché essi devono morire e, per parlare con Heidegger, sono "per la morte". [...] La vita umana è troppo breve per quella scelta assoluta. Detto in termini del tutto elementari, gli uomini non hanno abbastanza tempo per scegliere in modo assoluto ciò che essi – accidentalmente – già sono, oppure per rifiutarlo e, in sua vece, scegliere o addirittura scegliere in modo assoluto qualcosa di affatto diverso e di nuovo. La loro morte è sempre più veloce della loro scelta assoluta» (Odo Marquard, *Apologia del caso*, Il Mulino, Bologna 1991, p. 145).

Ai protagonisti dell'ultimo film di Kaurismäki si contrappone la specie più perversa e ingestibile dell'accidentale, quello che Odo Marquard definisce come «l'accidentale del destino», ciò che potrebbe essere altrimenti ma è da noi immodificabile.

L'unica possibilità di vincere la sfida con il caso, come alla fine accade spesso nelle opere del regista finlandese, sembra essere data dall'insolito binomio Capra-Nietzsche, un binomio che risolve la sfida contro l'invincibile semplicemente evitandola, deterritorializzando l'ambito dell'incontro-scontro con il caso, trasformando la sfida, appunto, in accettazione cosciente della possibilità del fortuito. Gli happy-end capriani, infatti, si proponevano come unica possibile conclusione di racconti che mostravano le vane lotte contro le congiure del caso ad opera di personaggi che, alla fine, si rendevano conto di come il caso potesse essere sconfitto, se avverso, tramite la semplice ammissione della sua esistenza; quando, cioè, veniva compreso quanto sarebbe stato poi teorizzato da Baudrillard, ovvero che il caso non detta leggi, ma impone regole, di volta in volta diverse, che non possono essere trasgredite, e che vanno statuite in concorso con l'accidente dell'istante.

Il fatto di opporsi all'accidentale del destino, a un accidentale che sfugge a qualsiasi possibilità di intervento, rende i protagonisti di *Nuvole in viaggio* capaci di aspettare che le regole del caso spingano il fortuito in loro favore. Le nuvole (che, come in Aristofane, si frappongono fra il soggetto e il cielo, fra il desiderio e l'appagamento di questo) prima o poi si sposteranno, riprenderanno a viaggiare; e il fatto stesso che si sia accettato che questo spostamento non provenga da una qualsiasi nostra azione, ma sia una delle molteplici manifestazioni del caso che trionfa su qualsiasi principio di necessità, su ogni ingerenza della *causalità* nel regno della *casualità*, implica l'accettazione del caso.

Nietzsche aveva già letto questa caratterizzazione come differenza fra il buono e il cattivo giocatore, fra chi accetta il caso e chi gli si oppone, attraverso

Kati Outinen e Kari Väänänen in Nuvole in viaggio *di Aki Kaurismäki*

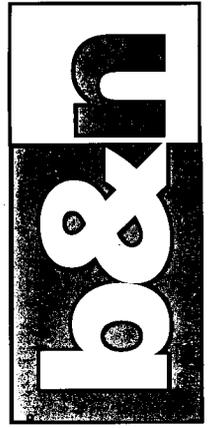
la metafora del lancio dei dadi: «I dadi lanciati una sola volta sono l'affermazione del *caso*, la combinazione cui danno luogo ricadendo è l'affermazione della *necessità* [...]. Invano si obietterà che i dadi, se lanciati a caso, non danno necessariamente la combinazione vincente, il dodici che fa ritornare il colpo di dadi; questo è vero, ma solo nella misura in cui il giocatore non abbia saputo sin dall'inizio *affermare* il caso, giacché la necessità non sopprime o abolisce il caso più di quanto l'uno sopprima o neghi il molteplice.

Nietzsche identifica il caso con il molteplice, con i frammenti, con le membra, con il caos dei dadi agitati e lanciati [...]. Quel che Nietzsche chiama *necessità* (destino) non è mai dunque l'abolizione del caso, ma la sua combinazione. La necessità si afferma a partire dal caso, nonostante il fatto che sia il caso stesso a essere affermato; c'è infatti una sola combinazione del caso, un'unica maniera di combinare tutte le sue membra, analogamente all'uno del molteplice: numero o necessità [...]. Per produrre il numero che fa ritornare il colpo di dadi, è sufficiente quindi che il giocatore affermi il caso una sola volta» (Gilles Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, Feltrinelli, Milano 1992, p. 56).

Nuvole in viaggio
Regia: Aki Kaurismäki; *soggetto e sceneggiatura:* Aki Kaurismäki; *fotografia:* Timo Salminen; *musica:* brani di Pëtr Čajkovskij, Shelley Fisher, Rauli Somerjoki e altri; *montaggio:* Aki Kaurismäki; *interpreti:* Kati Outinen, Kari Väänänen, Elina Salo, Sakari Kuosmanen; *produzione:* Sputnik Oy; *distribuzione:* Academy Pictures; *origine:* Finlandia, 1996; *durata:* 96'.

Potere assoluto
Regia: Clint Eastwood; *soggetto:* dal romanzo di David Ford Baldacci; *sceneggiatura:* William Goldman B.; *fotografia:* Jack N. Green; *musica:* Lenny Niehaus; *montaggio:* Joel Cox; *interpreti:* Clint Eastwood, Gene Hackman, Ed Harris, Laura Linney; *produzione:* Malpaso; *distribuzione:* Medusa; *origine:* Usa, 1996; *durata:* 121'.

Il principe di Homburg
Regia: Marco Bellocchio; *soggetto:* dall'omonimo dramma di Heinrich von Kleist; *sceneggiatura:* Marco Bellocchio; *fotografia:* Giuseppe Lanci; *musica:* Carlo Crivelli; *montaggio:* Francesca Calvelli; *interpreti:* Andrea Di Stefano, Barbora Bobulova, Toni Bertorelli, Anita Laurenzi; *produzione:* Filmalbatros; *distribuzione:* Istituto Luce; *origine:* Italia, 1997; *durata:* 85'.

Quando eravamo re
Regia: Leon Gast, Taylor Hackford; *fotografia:* Maryse Alberti, Paul Goldsmith, Kevin Keating, Albert Maysles, Roderick Young; *musica:* brani vari, supervisione di Scot McCracken; *montaggio:* Leon Gast, Taylor Hackford, Jeffrey Levy-Hinte, Keith Robinson; *interpreti:* Muhammad Alì, George Foreman, Don King; *produzione:* David Sonenberg, Leon Gast, Taylor Hackford, Stuart Levine, Hugh Masakela, Lloyd Price, Vikram Jayanti, Keith Robinson, per Das Films, PolyGram, Filmed Entertainment, David Sonenberg Productions; *distribuzione:* Tandem; *origine:* Usa, 1996; *durata:* 87'.

libri

Gene Barry in La guerra dei mondi *di Byron Haskin*

I cattivi registi (è triste per loro)
non hanno idee.
I bravi registi (è il loro limite)
ne hanno troppe.
I grandi registi (soprattutto gli
inventori) ne hanno soltanto una.

Serge Daney

Roberto De Gaetano
Daney, la critica e la visione

Scrivere non può mai significare esprimere quel misto confuso di sentimenti, passioni, idee, luoghi comuni che affollano la nostra interiorità. Per questo basta la "chiacchiera" quotidiana[1], configurazione, necessaria e intollerabile, di cliché, collanti posticci e inossidabili della nostra vita. La scrittura, estetica, teorica, critica, deve sempre disfare i cliché cristallizzati nella "chiacchiera" e ancorati alla finzione dell'Io per accedere a "piani impersonali" (visioni, concetti, affetti, intuizioni). La grande scrittura è istituzione di un processo di *divenire impersonale*. E questo anche quando nella scrittura sembra esporsi, in prima persona, l'io dell'autore: nella scrittura diaristica, per esempio, o nel caso in cui il "sentire" e l'esperienza dell'io sembrano costituire il fondamento per la costruzione di una teoria vera e propria (come in Roland Barthes). L'io legittima il suo accedere a espressione solo se è a sua volta un io "*già-espresso*". L'esposizione dell'io nella scrittura rivela la sua accettabilità solo se l'io è già dall'inizio un *io-scritto, un campo di attraversamento* di scritture, di eventi, di esperienze[2]. Il carattere singolare, irripetibile, a-metodologico e quindi inimitabile della scrittura di Roland Barthes risiede, per esempio, proprio nell'esporre una soggettività come "tracciato di scritture". L'io diventa una maschera esplicita di forze impersonali (scritture, testi, conoscenze) che l'attraversano.

È la *forza di chi non si appartiene*; è la scrittura come forma della *non-appartenenza.* Ogni grande autore (regista, teorico, critico) porta sempre il marchio di questa non-appartenenza. Ed è la forza e il marchio della scrittura di Serge Daney, dai diari agli scritti critici. La forma della non-appartenenza si configura primariamente come "passione cinefila". La cinefilia è, in primo luogo, una forma radicale e seducente di *non-appartenenza,* di *abbandono* a un territorio composto di immagini, visioni, luoghi, corpi. La cinefilia ha costituito la forma radicale di spossessamento dell'io spettatoriale dalla sua intollerabile medietà verso un abbandono – retto, come

ogni abbandono, dall'*amore* – al corpo del cinema. Un abbandono che nelle forme radicali può arrivare a trasformarsi in un'identità di tempi fra cinema e vita; visione sacrale e apocalittica che arriva a pensare una comunione di destini: «In realtà e più ironicamente, la mia morte potrebbe ora essere in sincrono con quella del cinema! Se sono nato nell'anno di *Roma città aperta* bisognerà pure che con me sparisca almeno quella parte di cinema cui sono stato contemporaneo, i "gloriosi trent'anni" del cinema moderno. [...] A volte penso che il tempo della mia vita, il mio *timing*, e quello del cinema si sono incastrati proprio bene l'uno nell'altro»[3].

Radicalizzazione di una posizione cinefila che porta a far coincidere – apocalitticamente – *tempo della vita* (e della morte) e *tempo della storia* (del cinema). Il corpo cinefilo è un corpo composto e non organizzato; è un corpo magico-sacrale, territorio di identificazioni continue, sovrapposte, sostitutive. C'è un potere di deflagrazione potente nella passione cinefila (nel senso di un *patire l'altro*, che è il film), che trasforma il *corpo organizzato dal sapere* (lo studio, la ricerca, la competenza) nel *corpo composto dalla passione*, per cui all'unità testuale e semantica del film si sostituisce il divenire del cinema: ogni immagine rimanda ad altre, ogni film si sovrappone ad altri; è il *corpo elastico del cinema* (contrapposto al *corpo rigido* dei film), cartografia mentale e reale che si compone e ricompone costantemente.

La tradizione dei «Cahiers»

La forza dell'"espropriazione" cinefila, la resa amorosa al corpo del cinema deve essere seguita – per non esaurirsi nel franare del soggetto di fronte all'oggetto idealizzato – da una "riappropriazione", teorica in primo luogo. Riappropriazione che passa attraverso la mediazione della situazione, della situazione ereditata: cioè della *tradizione*. Cogliere un'eredità significa anche cogliere le condizioni per distanziarsene; evitare di cercarla tutta la vita, costruendola e reinventandola.

È alla tradizione di Bazin e dei «Cahiers du cinéma» che appartiene Serge Daney. È il senso dell'appartenenza a una storia: «È piuttosto un'attitudine propria alle persone della mia generazione. Un'attitudine a ereditare, a sapere in quale momento della storia si arriva e cosa, propriamente, si eredita. Noialtri, ragazzi del dopoguerra, ereditiamo una certa "storia del cinema" *e* noi vegliamo affinché non manchi nessun anello»[4]. L'eredità dell'asse Bazin-«Cahiers» è stata in primo luogo l'eredità di una *visione del cinema e del mondo*; della loro differenza indiscernibile: fondamento di un'etica del cinema, della vita e della scrittura. Ogni *pensiero del cinema* è anche e fondamentalmente governato e retto da una *visione del cinema* (implicita o esplicita): senza visione c'è mera ricognizione. È la problematicità della visione del mondo (e del cinema) che sostituisce l'ovvietà della ricognizione della vita (e dei film).

Il cinema costruisce sempre un *altrove*, un *mondo* i cui effetti sono quelli di intersecarsi con il «mondo della vita»; il cinema senz'altrove, o dove l'altrove non è che la conferma del *qui*, è la televisione. «Mi rendo conto che è sempre con emozione

che ripeto questa piccola e tuttavia vaga parola: il "mondo" [...]. Tuttavia, la mia cinefilia non è consistita nel fuggire dalla società (attraverso il sogno) né nell'attaccarla (attraverso la rivolta), piuttosto è stato nell'abbordarla (il più tardi possibile) attraverso la deviazione del cinema, deviazione formatrice del viaggio nel mondo *promesso* dal cinema»[5].

La nozione di mondo è determinante perché permette di "sganciare" l'opera dal legame con le presunte "cause" (la soggettività ideale dell'autore, il contesto storico e sociale) e dall'utopica idea della sua autonomia e autosufficienza (come una certa semiotica, radicalizzando la naturale sospensione dell'opera d'arte dal contesto, ha teorizzato), e la apre alla grande catena di *effetti* che istituisce a partire dalla costruzione di mondi, di architetture ritmiche e visive, di blocchi spazio-temporali[6]. La stessa "politique des auteurs" è accettabile solo se è incentrata intorno ai "mondi d'autore"; l'autore come *effetto* di una *figura*, di un *procedimento*, di un *blocco spazio-temporale*, di uno *stilema* e non certo come presupposto individuale-psicologico dell'opera: l'autore come *effetto* e non come *causa.*

È intorno alla nozione di mondo che l'opera istituisce la sua *trascendenza*[7]; una trascendenza che tira in ballo la nostra vita come spettatori: il mondo dell'opera si interseca – e non può non farlo – con il mondo della vita, modificandola, cambiandola. È questo il senso della bella espressione di Schefer, ripresa da Daney, sui film che «hanno ri-guardato la nostra infanzia»; un ricambio dello sguardo che fa sì che lo spettatore, e in primo luogo il cinefilo, sia anche un «cinefiglio»: cioè uno generato e formato dal cinema. Da qui il carattere radicalmente *etico* del cinema: la *promessa* del mondo che il cinema ci fa è sempre promessa di una nuova possibilità di vita, di un nuovo "abitare il mondo": «La domanda da porre oggi al cinema è: quale mondo abitare?»[8]. I mondi promessi dal cinema derivano dall'essenza stessa del linguaggio cinematografico, dal suo realismo, che costituisce la *condizione* – e quindi anche il *limite* – della rappresentazione cinematografica.

Il cinema è legato indissolubilmente alla sua istanza riproduttiva, alla sua forza di registrazione. È questo il «nocciolo duro»[9] di Bazin e dei «Cahiers». Ed è da questo assunto che non si può retrocedere: «Langlois aveva un'idea fissa: mostrare che tutto il cinema merita di essere conservato. Bazin ha avuto la stessa idea, ma al contrario: mostrare che il cinema conserva il reale e che prima di significarlo o di rassomigliargli, lo *imbalsama.* Non ci sono state metafore abbastanza belle né abbastanza macabre per dirlo: maschera mortuaria, modello, mummia, impronta, fossile, specchio. Ma uno specchio singolare "la cui foglia di stagno tratterrebbe l'immagine"»[10]. Ed è da questa posizione ontologica – che ha attraversato tutta la teoria e la critica francese a partire da Bazin[11] – che sono derivate gran parte delle idee, delle posizioni e dei temi della tradizione critica francese fino allo stesso Daney: il cinema come "sguardo sul mondo"; l'inquadratura[12] come mezzo attraverso il quale costruire i *limiti* e definire le *forme* del *prelievo* sul reale; il *realismo dello stile* dettato dalla pressione delle cose; il carattere "impuro" del cinema.

Prendere dal mondo e *riconsegnare al mondo*: è in questo movimento del traghettatore – *le passeur*, appunto[13] – che si definisce allo stesso tempo il senso del cinema e della critica. In questo passaggio si esercita l'operazione estetica fondamentale, quella che presiede alla creazione e invenzione del mondo: «"Inventare ciò che esiste" è un bel programma, che si può, se si vuole, chiamare "cinema"»[14]. In questa felice espressione è racchiuso il senso profondo – e cioè fittizio – di una certa idea di cinema in cui il realismo non è un dato ma è effetto di un'invenzione, e dove la "mimesi del reale" è costruzione, invenzione del reale stesso[15]. "Registrare" le cose significa "rivelarle" nella loro essenza: lo "specchio del reale" è, allora, in termini lacaniani, ciò che rivela l'identità del reale stesso.

Le tre età del cinema

Il cinema non è l'insieme dei film; non è la somma, né la totalità delle opere. Il cinema è l'insieme dei *mondi* costruiti dai film e pensati dalla critica. Il cinema è, cioè, effetto di una *visione* che connette costantemente la singolarità del film con la "generalità" dell'immagine del cinema. La visione del cinema si converte naturalmente in una *periodizzazione* e si contrappone allo "scrupolo storico" e alla cronologia dei film (elenco di nomi, date).

Serge Daney opera delle costanti periodizzazioni attraverso la costituzione continua di una *cornice mobile* del cinema nella quale "inquadrare" i film. Senza la costruzione di una "cornice diacronica" i film resterebbero dati senza riferimento o con asfittici riferimenti sincronici. La periodizzazione delle forme rappresentative concerne la costruzione dei mondi cinematografici e della molteplicità di segni che li caratterizzano: i mondi «classici» o dei «pionieri», fondati sul modello integrato e totalizzante del sapere (l'«enciclopedia del mondo» di Ejzenštejn); i mondi moderni dove la «pedagogia della percezione» (Rossellini, Godard) e il modello della *credenza* sostituiscono le forme del sapere; i mondi manieristi, dove attraverso i contatti con il video e la televisione, il cinema sembra perdere la sua capacità di costruire mondi abitabili per confluire in universi puramente visuali (senza immagini, né inquadrature). I mondi si costruiscono trasformando la natura, i rapporti uomo-natura. Sono le tre funzioni che Riegl individua nelle arti plastiche: «abbellire», «spiritualizzare», «rivaleggiare» con la Natura[16].

L'abbellimento o della fase classica, la spiritualizzazione o della fase moderna, il rivaleggiare o della fase manierista. E da questo discende tutta una periodizzazione dei principi compositivi: l'inquadratura e il montaggio nel cinema dei pionieri, il piano-sequenza e la «profondità piana» nei moderni, lo «zoom-contatto» e la visualizzazione totalizzante nei manieristi.

Il carattere trascendente, o *transitivo*, del cinema risulta evidente dal carattere *funzionale* della periodizzazione; non c'è alcuna distinzione strutturale, ma vengono presi in considerazione gli *effetti* dei procedimenti: il binomio inquadratura-montag-

gio e la questione della "profondità" e della formazione dell'organicità dell'opera (modellata sulla struttura organica della natura); la profondità piana o la costituzione della "scena" che afferma il carattere mentale e "spirituale" della modernità; l'immagine manierista o il quadro come sintesi d'informazioni[17].

Se la periodizzazione concerne i mondi cinematografici e le forme della visione del cinema, allora i criteri per costruire periodizzazioni sono molteplici.

1. I rapporti fra l'uomo e l'ambiente, il personaggio e la situazione: «Tre tappe (sempre tre, indiscutibilmente) per risalire la storia del cinema: la specie umana, l'essere umano, lo spazio umano. La folla, l'individuo, l'ambiente»[18]. I movimenti delle masse negli spazi urbani (Ejzenštejn, Lang), o verso l'Ovest della terra promessa (Ford); i movimenti *sur place* dell'individuo moderno, dove il due – la coppia – sostituisce la folla (*Viaggio in Italia*, Godard, Antonioni); i «movimenti di mondo» nel cinema manierista che hanno perso i connotati di umanità, dove il personaggio diventa profilo del décor («non arriva più nulla agli umani, è all'immagine che tutto arriva»), e dove «il fondo dell'immagine è sempre un'immagine».

2. L'integrità del personaggio: «Il piacere al cinema è in parte legato al trionfo di una illusione: lo spettacolo di un personaggio-attore-corpo-voce confusi. Al *pieno* di questa confusione [...]. Da molto tempo vediamo, da mille indizi, che il cosiddetto

Dominique Pinon in Diva *di Jean-Jacques Beineix*

cinema "classico" (nato di fatto con i grandi studios, quindi tardivo) era ossessionato dalla disgregazione di quel bel modello, o perlomeno dalla sua disfunzione. E se personaggio, attore, corpo, voce si mettessero ciascuno a "vivere la sua vita"? Ciascuno per sé? "Non riconciliati?"»[19]. La perdita dell'integrità del personaggio e dei suoi rapporti con l'attore, con il corpo, è perdita della forma organica della rappresentazione fondata sul *principio di identità*, sulla totalità dell'essere, ed è affermazione della forza disgiuntiva, della logica dell'eterogeneità, della legge dell'«*entre*», del tra, della differenziazione[20].

3. Il "bisogno" di cinema come domanda che regola il rapporto fra operare artistico e pubblico (quantità e estrazione sociale): «Forse, comunque, il bisogno di immagini ha una storia, comparabile a quella del cibo. I pionieri filmano per delle popolazioni povere. I moderni per delle coppie agiate. I manieristi per dei ricchi solitari»[21].

Le ragioni per cui si possono costituire continue periodizzazioni sono molteplici, ma rispondono sempre alla costruzione diacronica di un'*immagine* del cinema che sembra molto più vicina a una cartografia (mappa concettuale del cinema e della sua storia) che a una cronologia storiografica: è la cartografia concettuale che fonda le articolazioni del territorio-cinema: «La carta, cartolina o cartina geografica che sia, viene prima del territorio. La carta precede l'immagine del cinema. La carta viene

Jean-Marc Barr in Le grand bleu *di Luc Besson*

per prima»[22]. È la metafora geografica e cartografica a ritornare: «In trent'anni ho percorso questo paese "in più", allo stesso tempo molto reale e molto immaginario, chiamato Cinema, con i suoi sentieri molto battuti e con gli angoli dove non vado mai. Tutto ciò che ho scritto, in fondo, è dell'ordine del diario di viaggio»[23].

La frontiera elettronica

L'ultimo paese di questa cartografia del cinema non può che essere individuato da un'altra frontiera, quella elettronica. Lo sguardo diacronico (le periodizzazioni) si viene a incrociare con quello sincronico (le forme dei linguaggi e le loro funzioni), e, come sempre, il loro incrocio effettuale non è nient'altro che la conseguenza della loro coimplicazione teorica. Verticalità diacronica e orizzontalità sincronica definiscono gli assi di uno spazio teorico nel quale l'oggetto acquista un suo *rilievo*. Serge Daney, a partire da *Ciné journal*, pensa non solo il divenire del cinema in rapporto alle "nuove immagini", ma soprattutto, riflettendo "direttamente" sulla complessità del nuovo territorio visivo, in primo luogo sulla televisione, pensa la *funzione* di quest'ultima e la posizione del cinema in questo territorio[24].

La questione ontologica è presto liquidata, la *«grana del reale»* non ha più senso alcuno per le "nuove immagini", la cesura ontologico-semiotica è definita e definitiva: l'oggetto e il reale perdono la loro funzione costitutiva; conterà semmai la realtà dei modelli in quanto forme costitutive delle nuove immagini. Ciò che deve essere preso in considerazione non è tanto la struttura dell'immagine, ma la sua *funzione*. Sono le diverse funzioni (che comportano forme discorsive e retoriche differenti) a distinguere, radicalmente, cinema e televisione. La televisione non viene presa in considerazione come medium neutrale, trasmettitore di altre forme di testualità (come i film per esempio). Anche nella prima parte di *Devant la recrudescence des vols de sacs à main, Le fantôme du permanent*, che tratta dei film in televisione, la domanda su come cambia un film nel passaggio televisivo passa subito da possibili considerazioni linguistico-strutturali a questioni estetiche: «Che diventano i film quando passano in televisione? – Diventano ciò che sono, diamine! – Ma se non sono nulla? – Se non sono nulla sono forse la televisione»[25].

La televisione sembra caratterizzarsi per un appiattimento radicale dei suoi possibili valori estetici; perdita del «supplemento» estetico e del potere di «conservazione», di cui parlava Bazin per il cinema. La funzione della televisione sembra esaurirsi a un livello meramente tecnico-sociale; funzione che trova nelle *news and games* o, peggio, in una pratica «catechistica», le sue forme primarie di realizzazione. I supplementi sembrano essere puramente monetari, l'«arricchente» come valore supremo, e tecnici, la «visita all'azienda come ideale del nuovo spettacolo»[26]. Se il cinema era la grande promessa del mondo, la televisione è la grande "gelatina" sociale: «Il cinema "accompagna" il mondo, mentre la televisione lo mette alla porta [...]. Per me, è sempre il "vasto" mondo, il mondo i cui limiti sono spostati indietro dalla macchina

da presa e di cui io ho perfettamente il diritto di dirmi "cittadino". Allora il nemico, evidentemente, è sovente la Società perché la società è il consenso, [...] il determinismo di classe, il divieto di fuggire»[27]. È la contrapposizione fra il Mondo, come promessa di una "possibilità di vita" e la Società come consenso fondato sull'informazione generalizzata, senza *rilievo*, senza *décalage*, senza opacità: completa trasparenza, perfezione tecnica, in un'osmosi soffocante fra prodotto e pubblico.

Una società senza mondo, tenuta insieme da quel collante posticcio che è l'ideologia catodica: «Quando non resta altro che l'orizzonte sociale, quando il mondo è scomparso, ci si trova imprigionati nella mediocrità del villaggio globale e anche se questo villaggio è ultracomunicante, resta sempre un villaggio. E un villaggio non ha bisogno di critica, ha bisogno di imbonitori, di ultras, di guardie campestri, insomma di televisione»[28].

È la questione del pensiero, dei legami fra il pensiero e il cinema a essere superata dalla diffusione dei cliché televisivi: «L'ideale televisivo di oggi non è più dare l'impressione che si pensa ciò che si dice, ma che non si pensa *che* ciò che si dice e al ritmo con cui lo si dice. In breve, che si pensa *resumé*. Questo ideale, naturalmente, è pornografico»[29].

La pornografia televisiva è l'immagine speculare della società contemporanea.

È tutta una pratica di conversione che viene messa in opera: dalla persona (classica) e dal soggetto (moderno) all'"individuo di sintesi" (contemporaneo); dal sapere (classico) e dalla credenza (moderna) nei cliché e negli slogan (contemporanei); dal respiro del mondo (organico) all'asfissia "gelatinosa", proprio perché assolutamente trasparente e immateriale, della contemporaneità; dove i flussi, le informazioni, i simulacri, le reti costituiscono le forme di un "reale derealizzato" (senza ombre né corpo), di un mondo senza distanza e quindi senza prossimità, dove l'Altro assume le forme dell'errore, annullabile con un semplice clic. Un mondo dove la solitudine – secondo una profezia di Benjamin – assume le forme del comfort totale, del movimento totale *sur place*, senza spazio né ambiente; e dove la televisione è finestra sul mondo solo perché è il mondo ad essere l'insieme delle finestre (televisione, computer) che vi si aprono.

È allora il passaggio «dal referenziale al referendum» – secondo una bella espressione di Baudrillard citata da Daney – a definire la transizione dal mondo alla società (a una società senza mondo comune), dalla singolarità e opacità del reale alla generalità e trasparenza delle unità informative, dal concetto allo slogan, dalla convinzione (privata) all'opinione (pubblica).

I custodi del «tecnico-sociale allo stato puro», la televisione, non sono né gli intellettuali "classici", né i critici, semmai, da un lato gli imbonitori, dall'altro gli statistici e i sociologi[30]. È lo sguardo "sintomatologico" sul campo sociale. Tutto, nella dinamica sociale, assume il valore di *sintomo* di processi generali, tutto è oggetto di raccordi – perfino spericolati – fra la parte e il tutto (il feticcio e la nevrosi). La pratica sociale si trasforma in un insieme di sintomi che rimandano al corpo sociale

(sano o malato non ha più importanza, sono la stessa cosa). I sintomi, allo sguardo analitico, non vanno solo riconosciuti nella loro evidenza, ma ricercati nella loro oscurità. È questo il "corpo gonfio" del sociale, pompato dalla televisione, custodito, controllato, curato dai nuovi "sacerdoti del consenso", animato dalla «gioia di sessantottini riconciliati con l'idea del mercato»[31], reso fluido, scorrevole, trasparente, dalla circolazione di flussi informativi, dove il soggetto stesso diviene un terminale: «Perché se sono, anch'io, un terminale, non posso più essere traghettatore di nulla»[32]. Perché in fondo è qui la miseria, e la conseguente pervasività, della televisione: non avere mondo alcuno, e quindi essere incriticabile (se non a condizione di fare di ogni critica la forma di una posizione elitaria)[33]. Ciò che deve essere pensato sono i media come qualcosa che "non pensa", o pensa solo attraverso cliché, slogan, luoghi comuni, opinioni, sondaggi, referendum, informazioni.

La distanza e lo zoom

Il destino della televisione non pertiene alla sua "natura", bensì alla funzione che lentamente ha assunto, scartando tutte le altre, per esempio la funzione-video: «La televisione ha dunque disprezzato, reso minoritario, represso il suo divenire video, il solo per il quale avrebbe avuto una chance di ereditare dal cinema moderno del dopoguerra. Da quel cinema "guardingo". Dal gusto dell'immagine scomposta e ricomposta, dalla rottura con il teatro, da un'altra percezione del corpo umano e dal suo bagno di immagini e di suoni. Bisogna sperare che lo sviluppo della videoarte minacci a sua volta la televisione, la faccia vergognare della sua timidezza»[34].

Ma la televisione stessa ha una sua specificità "linguistica" e "grammaticale" che determina e pone differenze sostanziali con quelle del cinema. È la «*nouvelle grammaire*» del linguaggio televisivo che si è costituita fondamentalmente nella programmazione sportiva[35]: «Prendiamo il ritorno indietro, per esempio. Per un lungo periodo è stato utilizzato un termine inglese (flashback). È un altro termine inglese a prenderne il posto (instant replay). Il cinema aveva il suo modo di dire: "Attenzione, passato!". La televisione, schiava del presente, si accontenta di far ritornare dal passato immagini che sono state "al presente" e che, povere, non lo sono più. Da cui questa nostalgia istantanea che trasuda, come un rimpianto, dagli "instant replay". E come per vivere questo rimpianto in pieno si è ricorso al ralenti [...]. La fine non è più fatale, è il ritorno che lo è. Alla televisione, il nostro solo passato è il riassunto ufficiale di un ex presente idealizzato»[36]. E a conferma della posizione funzionalista di Daney, l'instant replay viene considerato a partire dalla sospensione del tempo che opera e dalla possibilità di «vedere meglio, di prelevare, di verificare», come il primo piano al cinema: «la televisione è stata obbligata a inventare i suoi primi piani: i ritorni indietro»[37].

I confronti fra cinema e televisione portano all'individuazione di due retoriche, che, in un primo momento, non sembrano comportare forti gerarchie assiologiche.

Il cinema come «arte delle distanze» contrapposto al «toccare» ottico dello zoom televisivo: «Il cinema aveva spinto molto lontano la percezione della distanza. Distanza tra i personaggi, tra i personaggi e la mdp, tra la mdp e noi. Distanze immaginarie (perché lo schermo è piatto) ma non per questo meno precise [...]. Che cosa è accaduto in seguito? Il travelling non è scomparso ma è arrivato lo zoom. Lo zoom è divenuta la forma attraverso la quale apprendiamo lo spazio. [...] Lo zoom non è più un'arte dell'approccio ma un'arte comparabile a quella del boxeur che danza per non incontrare l'avversario. Il travelling veicola il desiderio, lo zoom diffonde la fobia. Lo zoom non ha niente a che vedere con lo sguardo, è una maniera di *toccare* con l'occhio»[38].

Dalla distanza (messa in inquadratura, profondità di campo, travelling) – e quindi dalla prossimità del cinema – alla trasparenza – senza piani, né ambienti, né rilievi, né «blocchi spazio-temporali» – della televisione, regno della «non-distanza dello zoom (che concerne il toccare, la digitalizzazione, lo zapping ottico»[39]. Il passaggio dalla retorica cinematografica a quella televisiva non concerne solo la questione della distanza ma si allarga a una concezione più generale dell'inquadratura (del campo e del fuoricampo) e del montaggio. Il cinema è, in primo luogo, arte dell'inquadrare, del mettere in inquadratura; e la messa in inquadratura comporta la costituzione del fuoricampo che sembra costituire quasi «un'arte a sé»: «Il cinema aveva spinto molto lontano l'arte del fuoricampo, dell'*off.* [...] L'erotizzazione dei margini dell'inquadratura, l'inquadratura considerata come zona erogena, tutte le entrate e uscite dal campo, le disinquadrature, il rapporto fra ciò che era visto e ciò che era immaginato, è – direi – quasi un'arte a sé. Tutto *un* cinema. [...] Il disprezzo della televisione per l'inquadratura è senza limiti. Perché alla televisione non c'è fuoricampo. L'immagine è troppo piccola. È il regno del campo unico. Gli intarsi permettono d'altronde di rispettare questo campo unico dividendolo. Prospettive inaudite»[40].

Ma è anche il principio che regola il raccordo fra le inquadrature, il principio della loro connessione "veridica" o "falsificante", a cambiare di segno: «Infine il montaggio. O piuttosto, il découpage. Il cinema classico scomponeva uno spazio-tempo continuo e lo ricomponeva con l'aiuto dei raccordi, come un puzzle. [...] La televisione non ricostruisce un puzzle, *è* un puzzle. L'ordine delle immagini alla televisione non dipende né dal montaggio, né dal découpage, ma da qualche cosa di nuovo che bisognerebbe chiamare l'*inserage*. La televisione si riserva sempre la possibilità di tagliare un flusso di immagini, di inserirne altre, in qualsiasi momento, senza alcuna cura di raccordarle»[41].

Due forme di costruzione percettiva e narrativa, ottica e diegetica, dove sembra prevalere, nel cinema, la *forza di composizione dell'eterogeneo* (nella logica della distanza, del campo/fuori campo e del découpage) e, nella televisione, una sorta di "altalena ottica" che dietro una "fibrillazione" di superficie nasconde la permanenza di un'"unità vuota", senza luogo (distanze), limiti (inquadrature) e raccordi (montaggio).

Il cinema audiovisivo

La "retorica televisiva", una retorica "senza rilievi" che sembra abortire costantemente le sue potenzialità estetiche (il suo divenire-video), "ritorna", e anche in maniera incisiva, sulle forme cinematografiche. Ed è questo il rischio maggiore, l'adeguamento (e l'appiattimento) delle forme, o la trasformazione del cinema in un prodotto audiovisivo. Il cinema sembra cedere la sua parte di supplemento estetico, per convertirsi in un dispositivo di programmazione dalla percezione anestetizzata: «Che cosa vuol dire, infine, questo trionfo della drammaturgia televisiva, infiltrata nel cinema? Vuol dire il mondo visto "in piano medio" (e "medio", "mediocre", "media" sono tutt'uno). Si comprende meglio, retrospettivamente, ciò che è stato il cinema: un'avventura *della percezione*, una maniera di vedere il mondo da troppo lontano o da troppo vicino, un'arte dell'adeguare lo sguardo, di inventare le distanze [...]»[42].

La drammaturgia del piano medio è la drammaturgia monoplanare di un cinema che ha metabolizzato lo sguardo televisivo, lo ha reso alla sua "inattribuibilità media" (punto di vista di nessuno e quindi di tutti); che ha fatto dei temi (e dei contenuti) non l'oggetto di un "incontro ossessivo" – secondo l'idea ejzenstejniana – ma l'argomento di un discorso "su", incarnazione di un punto di vista "medio" e "mediale",

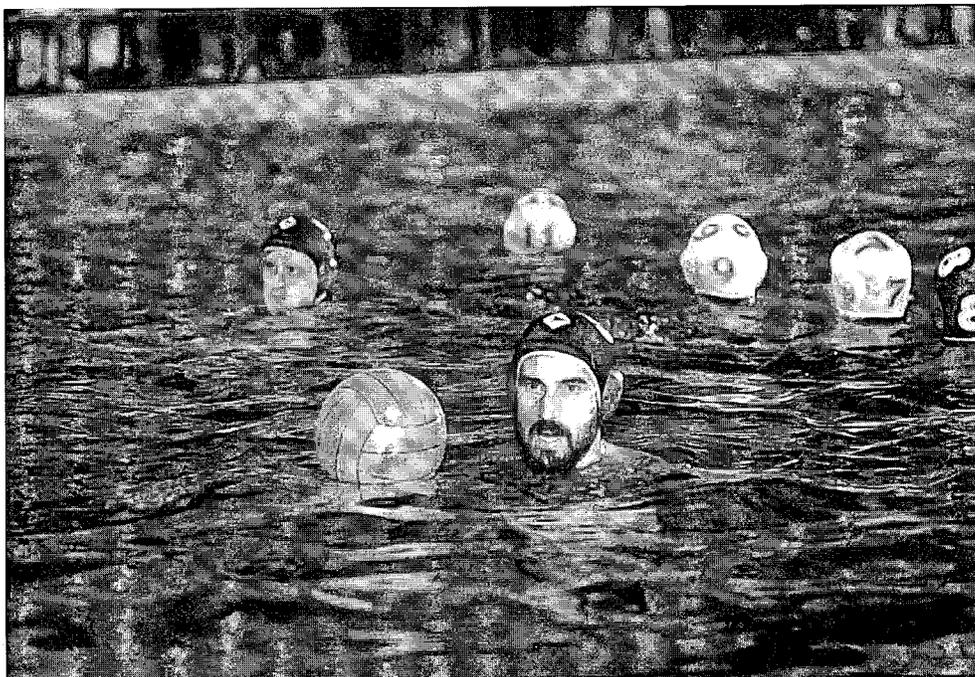
Nastassja Kinski in Un sogno lungo un giorno *di Francis Ford Coppola*

informativo e sociale: «Un film non è mai "su" è sempre "con". La televisione si sporge *su*. Il cinema fa *con*»[43]. Lo sguardo neutro, astratto dei "telefilm per le sale" costituisce solo una direttrice (quella di "accompagnamento") degli effetti della televisione sul cinema: il film come «dispositivo di programmazione» ottica e narrativa e il cineasta come «teleasta» mascherato.

La creazione di una *distanza* rispetto al "piano medio" televisivo sembra caratterizzare tutta un'altra linea (di "differenziazione") del cinema: «Oggi, "fare cinema" significa tornare a differenziarsi, nella maniera più evidente, dalla televisione, dalla *percezione-televisione*. Il solo "soggetto" del cinema attuale è il suo rifiuto dello sguardo televisivo, del mondo "visto in piano medio"»[44]. È il cinema che Daney chiama «manierista» e che sembra a sua volta dividersi secondo due assi che corrispondono a due estetiche differenti: la pubblicità e il video.

L'impronta della pubblicità è individuata in due autori-chiave del cinema francese degli anni '80, sui quali Daney ritorna più volte: Jean-Jacques Beineix e Luc Besson. Esempi di un manierismo modellato sulla pubblicità, che, più che un'estetica, «è un modo di essere e di percepire, di valutare e di giudicare, in breve una visione del mondo»[45]. Una visione che disancora desideri e paure dall'"umano"[46] come valore etico (persona), erotico (soggetto) o epistemico (uomo), convertendoli nella patina dei décor e nelle superfici laccate degli oggetti: «C'è nel cinema recente un momento – di cui *Diva* è un esempio – dove cominciano ad esserci storie e desideri immagazzinati nelle scenografie e negli oggetti più che nei personaggi»[47].

Sono i corpi "senza peso" e senza storia (e senza tempo: né stanchi, né felici, né attenti) che dalla pubblicità fluiscono nel cinema: «Il cinema (o ciò che ne rimane) riscopre una questione di fondo: da dove vengono i corpi da sogno? Come se gli uomini e le donne (e i bambini) degli spot, una volta sganciati dal sociale e liberati delle storie comuni, fluttuassero in un etere senza storia e fosse necessario, essendone gli eredi, inventare loro una genesi, un mito, un'origine. Sarebbe questo il senso del sub di *Le grand bleu*, gran bel ragazzo incapace di condividere una storia con chicchessia e perciò bisognoso di trovare un mito-programma che lo distingua dai delfini. [...] Bisognerebbe chiamare "spettacoli audiovisivi" quei film che collocano altrove il loro oggetto e trattano, anch'essi, l'individualismo non come una questione aperta ma come un ideale già incarnato (dalla pubblicità, distintamente, ma anche dal crescendo del turismo, della carità, della tossicodipendenza)»[48].

Il cortocircuito fra l'individuo come "essere di sintesi" e l'universo audiovisivo come deposito di cliché, ricettacolo di brandelli di un immaginario apparentemente "animato" ma, di fatto, "senza movimento" reale, tende a costituire la nefasta fuoriuscita dall'"altalena" televisiva nelle "precipitazioni" ottiche della pubblicità: «Besson è [...] il primo vero cineasta post-pubblicitario, colui che eredita con innocenza da tutti i "concetti visivi" della pubblicità e che, di questo fatto, non soffre più che del fatto di non essere "personale" e di non allineare che dei "clichés". Certo

Nanni Moretti in Palombella rossa

girare un film resta un'avventura e una sfida sportiva, ma non è più un'avventura dello sguardo. L'acqua è liscia e il suo fondo è vuoto: non c'è niente da *vedere*»[49].

È il passaggio dall'immagine (o addirittura dall'inquadratura e dal piano come arte della distanza) al territorio visivo, alla «boutique audiovisiva», al flusso indifferenziato di "immagini senza sguardo": «È perfettamente possibile immaginare che le sale cinematografiche non possano essere salvate che da tali prodotti audiovisivi (né film d'autore né film di produttore, ma film di "promautori"), collocati a metà strada fra il Disneyland americano e i "suoni e le luci" della cultura europea riciclata. L'errore sarebbe pensare che tali prodotti siano senza contenuto né estetica. L'interesse di *Le grand bleu* è, al contrario, di farci ammettere che la vicinanza, per lungo tempo stimolante per quanto torbida, fra "cinema" e "pubblicità" non ha forse più ragione d'essere. Perché il cinema è troppo debole e la pubblicità troppo forte»[50].

Il "prodotto audiovisivo" modellato sull'estetica pubblicitaria sottrae il cinema alla ninnananna percettiva del telefilm (negazione della percezione nel piano medio) convertendolo in un'estasi visiva senza sguardo, senza costruzione, senza "scarto" né "differenza". È il visivo a-percettivo, cumulo di cliché e slogan, un visivo senza *limiti* (e quindi senza immaginario e dunque senza realtà) che si pone come totalità visiva di un "reale senza altrove", luogo di concretizzazione di un "individuo di sintesi", rifor-

mattato esteticamente dalla pubblicità e socialmente dalla televisione: «Il soggetto estetico è quindi l'individuo, quello che bisogna riformattare e la pubblicità è lo strumento di questa riformattazione [...]. La televisione riformatta la presenza dell'individuo all'interno dei rituali collettivi, rituali collettivi veri e propri, delle corse coi sacchi, di villaggi, di nazioni: che orrore! Le due procedono contemporaneamente, la pubblicità come matrice estetica, la televisione come luogo di applicazione di massa»[51].

Il rituale televisivo e l'estetica pubblicitaria, il catechismo e il cliché, la «scuola serale» e il «prodotto audiovisivo»: da queste due linee ne fuoriesce una terza, il divenire-video dell'immagine, il suo accedere a un manierismo mentale che è, forse, l'unico modo di cogliere l'eredità moderna. Ma questo divenire è quanto di più difficile possa accadere: l'immagine pre-visualizzata, l'autonomia del décor, la leggerezza dei corpi, la "smaterializzazione" dell'icona rischiano sempre di convertirsi nel già-visto pubblicitario, nel posticcio televisivo, o nel "*pre-visto*" informatico.

Un sogno lungo un giorno di Francis Ford Coppola testimonia di un divenire-video del cinema o meglio di un suo divenire-manierista che incorpora le forme del video: «Personaggi e scenografie non si appartengono più, il segreto dell'osmosi è andato smarrito: *il divorzio tra il corpo dell'attore e la materia dell'immagine è quasi pronunciato*: ciascuno per sé. Corpi, luci, oggetti, scenografie, macchina da presa, canzoni: tutti lanciati nello spazio con fortune diverse e su orbite nuove da calcolare»[52]. In questo *Un sogno lungo un giorno* è un musical, eredita da Minnelli, da quel «movimento di mondo», da quel «sogno senza sognatore»[53] che è il mondo inventato dal musical: «Minnelli diceva "The world is a stage" (il mondo è un palcoscenico) ma subito aggiungeva "The stage is a world" (il palcoscenico è un mondo). Era il buon periodo. Oggi *Un sogno lungo un giorno* ci dice che "The stage is a stage": il palcoscenico non è che il palcoscenico»[54]. *Un sogno lungo un giorno* non fa che radicalizzare – fino all'abbandono – l'eredità del musical; non fa che mettere in movimento il mondo, la luce, i suoni, non smette di "liberare" il sogno dal sognatore («il sogno è ovunque, il sognatore da nessuna parte»), di rendere "leggera" la macchina da presa e "pesanti" per il loro «armamentario sentimentale» gli attori: «L'immagine è (grazie al video) "trattata bene" mentre gli attori sono (a causa del video) "sotto sorveglianza"»[55].

Il video e l'elettronica pongono in forma nuova un vecchio problema, quello del conflitto fra macchina da presa (autore) e personaggio (attore); un conflitto attraverso il quale può essere riletta tutta la storia del cinema. Il video determina uno squilibrio radicale fra il potere dell'immagine e quello del personaggio: «Come definire questo manierismo? Non arriva niente agli umani, è all'immagine che tutto arriva. All'Immagine. L'Immagine diviene un personaggio patetico, una posta in gioco. Abbiamo paura per lei, vogliamo che sia trattata bene, non è più costruita dalla mdp, è fabbricata al di fuori e la sua "pre-visualizzazione" grazie al video è l'oggetto di ciò che resta d'amore nel cuore secco (esagero) dei registi. In un mondo manierista, l'esistenza degli attori "in carne, ossa e celluloide" rimanda immediatamente alla con-

trofigura e alla citazione [...]. Il video, non è solo una tecnica, è uno stato dello spirito, un modo di vedere l'immagine al futuro anteriore»[56].

L'immagine come personaggio, personaggio "senza peso" ma con uno "spessore", con una stratigrafia multipla. È l'immagine come «tavola d'informazione» che definisce la terza fase o quella della «rivalità con la Natura»[57]: l'informazione ha sostituito la natura. Non vi è nulla di pacifico in questo manierismo che rimane sempre il luogo di un combattimento, quello per *resistere* alla «brutalità» dell'audiovisivo, alla «volgarità» della televisione e al pericolo del *controllo* («Il video, per il momento, va nel senso del controllo»), per ridare nuova *forza al pensiero*, resistendo al suo carattere meramente esecutivo e operativo (adeguamento al modello) e quindi superfluo (non c'è niente da pensare perché tutto è stato già-pensato, è nel sistema operativo).

Ridare nuova forza al pensiero significa disporlo all'*incontro*; disposizione che comporta la messa in questione – sempre più difficile – di tutte le forme pre-confezionate, pre-visualizzate, pre-concepite che lo attraversano. Pensare è "compiere un viaggio" – con gli *incontri* e i *rischi* che comporta –, operazione sempre più complicata nel momento in cui tutto è diventato tranquillizzante turismo di massa confezionato dai tour operator e venduto dalle agenzie di viaggio; nel momento in cui viaggiare non significa più "compiere un'esperienza" (viaggio di formazione) né tantomeno "disfarsi" delle esperienze acquisite, ma realizzare in forma ottimale i compiti assegnati, percorrere i piani tracciati, cioè sempre *eseguire un programma* (e il modello naturale diviene il computer).

L'invenzione critica

Come può rispondere la critica a tutto ciò? Quale può essere la sua funzione? E quali sono i suoi compiti? Il discorso deve essere articolato e diviso in due parti: una che concerne le forme del *discorso critico*, i caratteri della scrittura critica in rapporto alla singolarità dell'oggetto; l'altra che prende in considerazione il *discorso della critica*, cioè il ruolo e la funzione della critica in rapporto alla trasformazione dell'oggetto-film e alla costituzione di un universo audiovisivo del quale il film fa parte[58].

Il discorso critico è, essenzialmente, *invenzione* e *creazione*, concettuale in primo luogo (risposta al film come invenzione di un mondo). La forza inventiva e creativa della grande critica si esercita in Daney secondo una duplice direttrice: 1. raccordo costante del film al Cinema (e al Mondo), all'immagine del cinema implicata e costruita dai singoli film; 2. concatenamento di un film con un altro, di un'immagine con un'altra, attraverso la costituzione e formazione di continui raccordi (diacronici e sincronici).

La prima direttrice definisce un asse propriamente teorico, la seconda uno critico (cinefilo): l'incrocio fra i due assi costituisce la produttività della grande critica (che trova nella tradizione dei «Cahiers» un esempio felice).

Bertil Guve in Fanny e Alexander *di Ingmar Bergman*

Entrare in rapporto con la singolarità del film significa costruirne un piano concettuale che lo re-inventi, che lo ri-disegni.

Prendiamo la lettura di *Fanny e Alexander* (in *Ciné journal*), dove il film viene letteralmente ridisegnato a partire dall'individuazione di tre cerchi: «Primo cerchio: la famiglia Ekdahl la sera di Natale. Per i ragazzi: i regali, l'albero di Natale, il *paradiso.* [...] Secondo cerchio: la famiglia Vergerus, il vescovo che sposa Emilia, giovane vedova e madre di Fanny e Alexander. È l'*inferno*: ideale ascetico e retorico turpe [...]. Terzo cerchio: la casa dello zio Isaac. Il cabalista, amico della famiglia Ekdahl, porta via i ragazzi e li nasconde. È una sorta di *purgatorio* [...]. Epilogo: il teatro. Dopo l'epilogo: Alexander-Ingmar non dovrà fare altro che far ritornare, sulla scena o sullo schermo, tale o talaltro cerchio». Ma i tre cerchi si estendono, partono dal film e si allargano all'opera di Bergman: «Ogni cerchio ha una sua logica. C'è un modo di filmare per cerchi. Il primo (quello di *Sorrisi di una notte d'estate*) è quello del "piccolo teatro della vita". Il secondo (quello di *Un mondo di marionette*) è quello dell'antiteatro dei volti. Il terzo (quello di *Il volto*) è quello della vita come magia». Il concatenamento non si arresta, si allarga, coinvolge le "fasi" della storia del cinema: «Potremmo anche dire che si tratta di tre stadi del cinema: il cinema classico, il cinema moderno e il cinema barocco».

Il cerchio diventa una figura come vero e proprio *operatore critico* che attraversa il film, il cinema, il mondo: il primo cerchio o della "maschera" (e del ruolo), il secondo o dei "volti" (e della persona), il terzo dove, disfatta la maschera e il volto, non resta che la magia. Il film diviene allora un "gioco di cerchi", Bergman un grande giocoliere, un "giocoliere dell'anima", e Daney il grande coreografo; è lui che traccia i cerchi, che li fa roteare, che li restringe (ai personaggi) e li allarga (al cinema); è lui che detta le velocità – sempre molto rapide nella sua scrittura – e che diviene il grande costruttore di un piano, la cui magia risiede proprio nell'incisività della sua scrittura, nell'invenzione di figure. Figure che giungono fino alla metafora vera e propria: «Criticare, in effetti, dovrebbe essere l'arte di descrivere degli oggetti singolari trovando le buone metafore»[59]. Trovare la buona metafora significa non solo testimoniare l'indescrivibilità concettuale del "nocciolo segreto" di un film (reso tale, paradossalmente, dalla scrittura stessa), ma "aprire" al concatenamento fra un film e l'altro.

È il caso della metafora dell'acqua che tiene insieme in una lettura, rapida e incisiva, *Le grand bleu* e *Palombella rossa*[60]. Esiste l'acqua frutto di una "mitologia pubblicitaria" – quella di *Le grand bleu* – e esiste l'acqua "sociale" – quella di *Palombella rossa* –: «Laddove la fondazione mitologica esige un effetto di profondità, il legame sociale è un affare di superfici e, sempre di più, di *interfacce*. Dei due, è il film "superficiale" che è il più profondo perché viviamo in un mondo dove tutto ciò che è privato affiora alla superficie e diviene "pubblico"». La metafora acquatica viene dividendosi secondo un'ulteriore contrapposizione (e un'abile costruzione retorica), quella fra profondità e superficie. È dalla parte dei profondi fondali che emerge una trasparenza irreale (da cliché), mentre dalla parte delle superfici affiorano opacità e attriti: «Dall'acqua bessoniana risale un mutante troppo liscio e un automa troppo perfetto per non inquietare. Nell'acqua morettiana, è tutto un popolamento (italiano, europeo) che sbuffa fra la nostalgia della Storia e la fuga in avanti».

Questa volta è un movimento orizzontale – un concatenamento – che tiene insieme nella scrittura due film collocati sui versanti opposti[61] di uno stesso "campo metaforico", quello acquatico: "flottare", "galleggiare", "nuotare", "sprofondare". Non sono più i movimenti spiralici, ascendenti e discendenti, dei cerchi di Bergman, ma le fluttuazioni, gli inabissamenti e i galleggiamenti sulle superfici acquatiche. In entrambi i casi (ma come in genere in tutta la critica di Daney) la scrittura non può non essere che costruzione di un tracciato, di un percorso per mezzo dell'invenzione concettuale – che può passare per la metafora, per il neologismo[62], per raccordi tematici e stilistici –; invenzione che, a sua volta, trova fondamento in una condizione imprescindibile: avere una *visione del cinema (e quindi del mondo)*, nella quale far "sconfinare" (e dunque "allargare") i film e la loro area di senso.

Senza una *visione del cinema* i film rimangono "lettera morta", oggetto possibile di un vago interesse culturale, sociologico, storico; coinvolti in generici discorsi critici, che denunciano immediatamente il loro carattere asfittico e miope. Senza una "messa in prospettiva", senza un'immagine del cinema, senza un'*idea*, il film rima-

ne solo un "testo audiovisivo" e, da questo punto di vista, risulta intercambiabile con tanti altri: sfuma, cioè, la sua "singolarità".

La critica o della resistenza

La "questione della critica" non concerne soltanto il "rilievo" del critico e della sua scrittura, ma qualcosa di più urgente, la funzione stessa della critica nel momento in cui l'oggetto-cinema sembra perdere lentamente i suoi confini, e la mappa delle forme discorsive cambia rapidamente trasformando e assorbendo tutte le istanze critiche e interpretative in un flusso di pure informazioni. L'oggetto-film cambia in primo luogo assorbendo le forme iconiche e retoriche della pubblicità e lo "standard medio" televisivo, cioè collocandosi in una posizione che scarta e sembra fare a meno della mediazione critica. «Il critico era necessario quando nella società c'era un luogo in cui la violenza, il senso, il bisogno di dire o di fare rappresentavano come un nodo, un grumo. [...] Il critico dava notizie di certi viaggiatori ad alto rischio personale. Gente come Tarkovskij, Godard, Cassavetes, Fassbinder. Quando tutto questo viene rimpiazzato dall'autoprogrammazione turistica dell'individuo, il critico non serve più a niente. Un film come *L'orso* non si rivolge alla critica cinematografica, esso istituisce un grande concorso il cui primo premio sarà il diritto di assistere alle riprese del film, senza dubbio l'unica cosa avventurosa del progetto»[63]. La funzione di "mediatore" del critico, il suo essere *passeur* – traghettatore – fra l'opera e lo spettatore, l'autore e il pubblico («Il critico è un traghettatore fra due sponde, quella di colui che fa e quella di colui che vede ciò che è stato fatto»[64]) decade se non c'è nulla da traghettare, se l'opera non ha *surplus*, ma sta già *dall'inizio* dalla parte del pubblico, aderendovi come un collante, facendo circolare cliché che costruiscono una contiguità asfittica, senza differenza, senza rilievo.

Se il critico viene esautorato della sua funzione di traghettatore – perché opera e pubblico stanno dalla stessa parte – allora sembra non restargli altro che essere il custode del «consenso sociale» («*Tutto* il pubblico, pur illuminato o adulto, desidera consenso»[65]), una sorta di garante e tutore del funzionamento sociale del film. Il critico come "maestro di cerimonie", non richiesto, ma comunque accetto nel circuito del mercato audiovisivo. E, allora, si chiede Daney, perché l'obbligo di scrivere di fronte a prodotti che sembrano costantemente "saltare" la mediazione critica, che non hanno «supplemento», né effetti: «Io capisco che Jean-Paul Toussaint faccia *Monsieur*, ma non so più molto bene né come né perché io debba fare la critica di quel film, che non implica alcun seguito per nessuno»[66].

Una via sembra quella del *silenzio*, della rinuncia alla critica – che rimane pur sempre un rapporto dialogico con la singolarità dell'opera –, quando l'opera rinuncia alla sua singolarità e quindi al dialogo, ponendosi negli standard omogenei della «boutique audiovisiva». Un silenzio che si viene esplicitamente a determinare nei confronti della televisione. In uno dei suoi ultimi testi[67], Daney giunge alla conside-

razione che la televisione è qualcosa di "incriticabile": «Nel corso di questi anni passati a provare a parlare del piccolo schermo, ho dovuto constatare questo: si può scrivere ciò che si vuole sulla televisione, tanto non ritorna mai, si perde, non fa mai dibattito, non è mai ripreso, mai citato, *non esiste.* È l'anti-boomerang, l'oggetto intransitivo per eccellenza, lo scacco palese del traghettatore». E questo perché la televisione è l'«inconscio a cielo aperto della società», la cui "analisi" non è richiesta da nessuno, se non da quei «semio-funzionari, tecnici della critica di moda passati alla valutazione e alla interpretazione istantanea dei "fenomeni di società", sofisti ben decisi a trattarla come un insieme non-gerarchizzato di sintomi che non rinviano a nessuna persona in particolare e al mercato in generale»[68].

La critica come esercizio, pratica di *pensare il mondo attraverso i film* (e viceversa) non ha esaurito le sue funzioni, se rimane discorso in nome di «ciò che si ama e si conosce». È la scommessa di «Trafic», dei discorsi sul cinema non-vincolati se non dalla necessità di parlare in nome di una *passione*, di ciò che "porta alla parola" in virtù della disponibilità, della ricchezza, della densità dell'oggetto incontrato. È l'esercizio critico come invenzione, tracciato (teorico in primo luogo) che re-inventa l'oggetto, amplia la sua area di senso. È la produttività di un approccio critico che risponde esclusivamente all'*impatto* dell'oggetto (opera, autore, problema teorico) e trova risonanza nella salienza e nell'eccellenza della lettura del soggetto.

La critica non può essere altro che discorso costruito *a partire da* ciò che si ama (o che si odia), ma mai da ciò che ci lascia indifferenti. Rispondere alla singolarità dell'oggetto, ampliarla, o addirittura fondarla: la critica sembra trovare una sua legittimità solo in questo. E in questo trova anche la sua radicale *eticità*: sguardo sul mondo (il cinema come «finestra») attraverso i film e viceversa. Ogni creazione porta e comporta un momento di negazione e di «resistenza». La rilegittimazione e la creazione della critica non possono non passare attraverso una *resistenza* contro l'"incriticabile" – ciò che non pone domande –, contro l'adeguamento della critica alla omogeneizzazione della «boutique audiovisiva», contro la medietà banale del discorso critico (da dove l'interscambiabilità dei critici) che si adegua alle forme mediocri del linguaggio standard (dell'interessante e dell'indicativo). Resistenza contro una critica *senza distanza né differenza*, talmente aderente a un oggetto vischioso da rimanerne soffocata; una critica "senza rilievo" né incidenza, esautorata da qualsiasi funzione di mediazione; in breve, resistenza contro una critica superflua. È superfluo ciò che non risponde ad alcuna necessità, ad alcuna domanda (tantomeno a quelle d'amore), ad alcun desiderio, ad alcun problema (né etico né estetico); è superfluo ciò che non è dettato da alcuna urgenza che non sia la pura autolegittimazione attraverso l'"ingombro" dei circuiti e dei canali informativi (sempre e comunque l'illusione che attraverso l'occupazione quantitativa possa passare una forma di legittimazione e di consenso). Il compito di una critica che rivendica la sua "non-superfluità" sarà quello di sottrarsi a una deriva senza sbocco, al circuito fra prodotto e

audience, all'"obbligo di dire", alla ricerca del consenso, alla difesa a tutti i costi degli interessi del pubblico: «Per me, il critico invia all'autore una lettera aperta che in seguito viene letta dagli eventuali spettatori del film. Il critico rappresenta dunque gli interessi di chi "fa" presso coloro che non fanno. Una specie di avvocato. Questo mi sembra normale e morale. Ma secondo altri vale il contrario: rappresenta gli interessi del pubblico presso colui che crea. È piuttosto un giudice»[69].

Il critico come "avvocato" che si sceglie i suoi "clienti", che diventano dei veri e propri «intercessori» di un'Idea che attraversa il cinema e la vita: l'autore diventa, allora, la *maschera di una visione del cinema*. È per questo che un critico deve stare sempre dalla parte dell'autore (di quello che ha una sola idea o di quello che ne ha molte, certo non di quello che non ne ha nessuna); il che significa stare sempre dalla parte del Cinema, perché l'autore, quando è grande, è sempre l'incarnazione di una certa immagine del cinema: è il nome proprio non di un individuo – cosa di nessun interesse – ma di un'immagine del cinema. È solo "accompagnando" il cinema, reinventandolo, ricreandolo, facendo dell'opera il grande intercessore del suo discorso (d'altra parte non è allo stesso titolo che un regista utilizza un personaggio, un luogo, addirittura un genere?) che il critico può *rifigurare* il cinema, i suoi mondi, e pensare le intersezioni con la vita. Solo a queste condizioni la critica sarà *creazione*, al pari dell'opera, perché al pari dell'opera la critica è qualcosa che deve essere costruito. Si tratta di superare – o meglio di ricomprendere – le distinzioni fra l'"ineffabilità dell'opera" e la riformulazione linguistico-concettuale della critica. Quanti film continuano ad essere anche e soprattutto riflessioni critiche – a vari livelli – sul cinema e quanti critici compongono i loro discorsi come esercizi onirico-visionari, non sempre felici? Non è questo il punto: rivendicare la creatività della critica significa rivendicare il suo ruolo inventivo e costruttivo nella vita del film; un ruolo che non può essere confuso con attitudini estetico-poetizzanti, ma deve essere ricompreso nella centralità di uno sguardo teorico, analitico e "visionario" (sorretto da una visione lucida) che implica competenze, specifiche e non.

La critica non deve semplicemente battezzare film che non ne hanno bisogno; deve generare e creare i propri film. E se è vero che Daney è stato un «cinefiglio» è anche vero che è stato un "cinepadre", cioè a dire non ha mai rinunciato alla capacità intellettuale di generare i film e gli autori di cui ha parlato. I film sono – e sono stati – in primo luogo *effetti* dei discorsi che li hanno investiti (così come il cinema è stato effetto delle teorie che lo hanno fondato). E la produttività di questi discorsi si misura sulla capacità di raccordare – in una visione – la singolarità dell'opera all'immagine del cinema (e del mondo) che essa implica e costruisce. La critica di Daney è quella di un *passeur* sorretto da *una* grande visione, estetica e etica, per cui il cinema (la sua storia, la sua geografia) è la grande immagine del mondo e la memoria di un intero secolo. E, allora, ci saranno critici che non inventeranno nulla (i cattivi critici senza idee), ce ne saranno altri che inventeranno troppo (i buoni critici con tante idee), e ci saranno i grandi critici – come Daney – che inventeranno sulla base di una sola grande Idea.

[1] Sulla chiacchiera come forma dell'«inautenticità» della comprensione quotidiana cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo*, Utet, Torino 1986, pp. 269-272.
[2] «Scrivere significa riconoscere ciò che si è già scritto da sé», Serge Daney, *Il cinema, e oltre. Diari 1988-1991*, Il Castoro, Milano 1997, p. 19.
[3] Serge Daney, *Lo sguardo ostinato. Riflessioni di un cinefilo*, raccolte da Serge Toubiana, Il Castoro, Milano 1995, pp. 59-60.
[4] Cfr. Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main. Cinéma, télévision, information*, Aléas, Lyon 1991, p. 107.
[5] Ivi, pp. 123-124.
[6] Cfr. su questo tema Paul Ricoeur, *Dal testo all'azione*, Jaca Book, Milano 1989.
[7] «Il cinema ha solo un senso impuro. Ma impuro significa transitivo. Esso si rivolge a qualcosa d'altro da sé», cfr. Serge Daney, *Il cinema, e oltre*, cit., p. 83.
[8] Ivi, p. 75. «Il cinema non è più la finestra privilegiata sul "come vivere insieme", la sua precaria esistenza è legata alla sua capacità di stabilire se il mondo – ciò che ne abbiamo fatto – è *abitabile*», ivi, p. 80.
[9] Cfr. Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, cit., p. 108; Id., *Il cinema, e oltre*, cit., p. 20: «La registrazione (Lumière) possiede immediatamente una dimensione morale»; Id., *Lo sguardo ostinato*, cit., p. 144: «La verità del cinema è la registrazione; allontanarsene significa uscire dall'ambito del cinema».
[10] Serge Daney, *Ciné journal. 1981-1986*, Cahiers du cinéma, Paris 1986, p.172.
[11] Oltre a Bazin troviamo, tra gli altri, Roger Munier e il cinema come «autodenominazione del mondo», Pascal Bonitzer e la «grain du réel», Gilles Deleuze e l'idea del cinema come «modulazione del reale».
[12] «Bella formula di Rohmer: il cinema non è immagini, ma inquadrature. Formula che esprime che cosa sia per lui (e per me) il cinema», Serge Daney, *Il cinema, e oltre*, cit., p. 21.
[13] Come si autodefinisce Serge Daney, sulla scia di Bazin, cfr. Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, cit., parte II, *Le passeur.*
[14] Ivi, p.16.
[15] Sull'idea di mimesi come attività creativa e non meramente riproduttiva cfr. la rilettura che ha fatto Ricoeur della *Poetica* di Aristotele dove la mimesi è considerata, in primo luogo, *attività* (e quindi costruzione) imitativa, e non copia come in Platone; Paul Ricoeur, *Une reprise de La poétique d'Aristote*, in Id., *Lectures 2. La contrée des philosophes*, Seuil, Paris 1992, pp. 465-466.
[16] Gilles Deleuze, *Lettera a Serge Daney*, «Bianco & Nero», 1-2, gennaio-giugno 1996.
[17] Le domande che corrispondono alle tre fasi sono: che cosa c'è da vedere *dietro* l'immagine? che cosa c'è da vedere *sull*'immagine? come inserirsi *nell*'immagine dato che «il fondo dell'immagine è sempre un'immagine», cfr. Serge Daney, *La rampe. Cahier critique 1970-1982*, Cahiers du Cinéma-Gallimard, Paris 1983; cfr. anche Gilles Deleuze, *Lettera a Serge Daney*, cit.
[18] Serge Daney, *Il cinema, e oltre*, cit., p. 36.
[19] Cfr. Serge Daney, *La rampe*, cit., p. 69.
[20] Cfr. ivi, p. 70. Cfr. inoltre Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989, p. 201.
[21] Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, cit., p. 127.
[22] Serge Daney, *Lo sguardo ostinato*, cit., p. 69.
[23] Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, cit., p. 108. E ancora: «È stato Godard il primo a paragonare il cinema a un paese in più sulla carta geografica.

Naturalmente l'idea mi è piaciuta molto. Il Cinema era il paese che mancava sulla mia mappa», Serge Daney, *Lo sguardo ostinato*, cit., p. 91.

[24] «Ho dunque continuato a parlare di cinema, ma tentando di metterlo in rapporto con qualcos'altro, in grado di prolungarlo o anche di negarlo (non avevo le idee molto chiare): la televisione, la pubblicità, la comunicazione, l'idea stessa di informazione, ecc.», Serge Daney, *Il cinema, e oltre*, cit., p. 224.

[25] Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, cit., p. 21.

[26] Cfr. Gilles Deleuze, *Lettera a Serge Daney*, cit.

[27] Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, cit., pp. 123-124.

[28] Serge Daney, *Il cinema, e oltre*, cit., p. 225.

[29] Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, cit., p. 146.

[30] «Oggi bisogna lasciare questo approccio ai sociologi o agli statistici, a tutti i "signor Homais" [il farmacista, pedante e cinico, di *Madame Bovary*]», cfr. Serge Daney, *Lo sguardo ostinato*, cit., p. 47.

[31] Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, cit., p. 125.

[32] Ivi, p. 113.

[33] «È il vecchio problema della cultura popolare: non ha bisogno di critica, non conosce che l'adesione o la derisione», ivi, p. 128.

[34] Serge Daney, *Ciné journal*, cit., p. 71.

[35] Allo sport in televisione Daney dedica alcune delle sue pagine più belle (al tennis come riserva di metafore, per esempio). E questo perché lo sport mantiene un "tasso di realtà" molto forte: «È perché lo spettacolo sportivo possiede le sue proprie regole che può difendersi meglio e difendere per ciò stesso l'idea che il mondo *esiste* ancora. Lo sport salva l'idea del reale. Bravo lo sport!», ivi, p. 245.

[36] Serge Daney, *Ciné journal*, cit., p. 244.

[37] Ibidem.

[38] Ivi, p. 71.

[39] Serge Daney, *Le salaire du zappeur*, Pol, Paris 1993, p. 127.

[40] Serge Daney, *Ciné journal*, cit., p. 72.

[41] Ibidem.

[42] Ivi, p. 213.

[43] Ibidem.

[44] Ibidem.

[45] Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, cit., p. 47.

[46] Nelle pubblicità-progresso l'umano è soppresso dall'"umanitario"; cfr. Serge Daney, *Journal de l'an présent*, «Trafic», 3, estate 1992, p. 7.

[47] Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, cit., p. 48.

[48] Serge Daney, *Ciné journal*, cit., pp. 112-113.

[49] Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, cit., p. 163. Per rimanere a Besson, anche *Nikita* rientra in questo tipo di cinema che Daney definisce come cinema filmato: «Il cinema filmato si riconosce dal fatto che i brani di cinema (scene, generi, citazioni) sono offerti *con l'emozione incorporata.* [...] L'emozione non è il risultato (aleatorio) della scena, è il materiale di partenza: ad esempio, il momento in cui Nikita, divenuta bella, è davanti al suo computer può emozionare, ma perché somiglia alla pubblicità e non in rapporto al personaggio e alla storia», Serge Daney, *Il cinema, e oltre*, cit., p. 187.

50 Ibidem.
51 Serge Daney, *Lo sguardo ostinato*, cit., pp. 148-149.
52 Serge Daney, *Ciné journal*, cit., p. 124.
53 Cfr. Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 68 sgg.
54 Serge Daney, *Ciné journal*, cit., p. 125.
55 Ibidem.
56 Ibidem.
57 Cfr. Gilles Deleuze, *Lettera a Serge Daney*, cit.
58 Sulla distinzione fra discorso critico e discorso della critica cfr. i saggi di Maurizio Grande, *Critica per quale cinema* e *L'esplicito e l'implicito della critica*, pubblicati entrambi in «Cinecritica», rispettivamente 11-12, ottobre 1988/marzo 1989, e 19-20, ottobre 1990/marzo 1991.
59 Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, cit., p. 152. «Più si cerca la singolarità dell'oggetto, più bisogna, a un certo momento, osare una metafora. Trovare buone metafore è forse un vero incitamento alla critica», ivi, p. 122.
60 Cfr. Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, cit., p. 161, sgg: «Il cinema e la memoria dell'acqua».
61 «*Palombella rossa* è, in certo senso, la *risposta* del cinema all'audiovisivo», ibidem.
62 È il caso di promautore: «Promotore, Promautore. Così bisognerebbe chiamare i vari Spielberg-Lucas e, qui da noi, Besson. Sono gli autori di un "concetto" e hanno i mezzi per produrlo (come una prova). Una volta fissato il concetto, i problemi delle riprese – stricto sensu – passano in secondo piano. Il film riesce o fallisce fin da subito, nella misura in cui il pubblico identifica e fa proprio il "concetto"», Cfr. Serge Daney, *Il cinema, e oltre*, cit., p. 91.
63 Serge Daney, *Il cinema, e oltre*, cit., pp. 224-225.
64 Ivi, p. 225.
65 Ibidem.
66 Ivi, p. 224.
67 Serge Daney, *Journal de l'an présent*, cit., pp. 10-13.
68 È sufficiente pensare a quello che è stata, ed è, la critica televisiva in Italia, fondata su discorsi generici, costrutti puramente retorici, pretesti per parlare di tutto e di niente.
69 Serge Daney, *Il cinema, e oltre*, cit., p. 225.

Serge Daney, *La rampe. Cahier critique 1970-1982*, Cahiers du Cinéma/Gallimard, Paris 1983, pp. 92, F 86.

Serge Daney, *Ciné journal.1981-1986*, Cahiers du Cinéma, Paris 1986, pp. 320, F 99.

Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main. Cinéma, télévision, information,* Aléas, Lyon 1991, pp. 270, F 110.

Serge Daney, *Le salaire du zappeur*, P.O.L., Paris 1993, pp. 192, F 110.

Serge Daney, *Lo sguardo ostinato. Riflessioni di un cinefilo*, raccolte da Serge Toubiana, trad. it. Silvia Pareti, Il Castoro, Milano 1995, pp.160, L. 24.000.

Serge Daney, *Il cinema, e oltre. Diari 1988-1991*, trad. it. Enrico Nosei e Silvia Pareti, Il Castoro, Milano 1997, pp. 312, L. 38.000.

Se si amano veramente i testi,
si avrà pure il desiderio,
ogni tanto,
di amarne (almeno)
due alla volta.

Gérard Genette

Paolo Marocco
La galassia ipertestuale

La storia degli ipertesti sembra ripercorrere quella che ha visto l'uomo protagonista finale dell'evoluzione biologica. A partire dal dopoguerra per un cinquantennio non si è visto niente: poi, negli ultimi tre o quattro, questa storia ha invaso il pianeta. Il termine *hypertext*, nell'accezione oggi più diffusa, appare per la prima volta nel 1965, quando un certo Ted Nelson, teorico della scrittura a metà tra il visionario e il macluhaniano, pensò a come risolvere praticamente i meccanismi di «libero intervento del lettore» nell'interpretazione di un'opera, ovvero a come organizzare informaticamente l'attività di cooperazione tra un testo e il suo lettore, secondo i percorsi che la critica testuale aveva iniziato a tracciare. Nelson, però, non era tanto interessato ai presupposti teorici quanto a un'azione ben evidente: edificare una biblioteca virtuale in cui la lettura si confondesse con la scrittura, e dove ognuno potesse cucire, tagliare, incollare, agganciare a un testo un suo intervento personale, per trasformare l'opera originaria in un'opera nuova. In omaggio a Coleridge chiamò la sua idea *Xanadu*: il luogo magico della memoria letteraria dove tutto si conserva.

Circa vent'anni prima, un altro visionario delle nuove tecnologie, operante in aree completamente differenti, aveva già concepito un sistema di archiviazione che potesse manipolare tabulati e microfilm con la facilità delle connessioni analogiche della memoria umana. L'inventore del sistema *Memex* (Memory extender) si chiamava Vannevar Bush, un consigliere scientifico del Ministero americano della difesa che in piena fase di riorganizzazione postbellica, cercava di affidare il suo sogno al meglio della tecnologia elettronica del momento, costituita da enormi valvole e solenoidi. Naturalmente il progetto non fu mai realizzato perché i calcolatori dell'epoca erano a malapena in grado di comprendere un linguaggio formato da sequenze di uni e zeri e certo non potevano ancora riconoscere un fotogramma miniaturizzato.

Dopo una lunga eclissi, il neologismo emerge finalmente in un lessico del nostro Paese. Il vocabolario della lingua italiana Zingarelli Gigante, nell'edizione 1993, definisce l'ipertesto come un «insieme strutturato d'informazioni, costituito da testi, note, illustrazioni, tabelle e simili, uniti tra loro da rimandi e collegamenti logici». Sebbene l'Enciclopedia Einaudi presentasse già nel 1979 un'organizzazione ipertestuale (su supporto cartaceo), sarà la comparsa dei primi cd-rom a decidere la fortuna del termine, e, di conseguenza, a incollargli la veste patinata che siamo sempre più abituati a vedere, quella di un universo multicolore popolato di immagini, suoni e testi, e scandito da uno zapping non più consigliato, ma necessario.

La definizione dello Zingarelli, e la diffusione delle nuove tecnologie, rilevano proprio la difficoltà di emancipazione dell'ipertesto verso uno statuto più nobile. Esso rimane comunque vincolato alle sue origini archivistiche postbelliche, e il sapere comune lo classifica al meglio come un'enciclopedia più variopinta e curiosa delle tradizionali. Mentre le sue componenti primitive (testo, immagine e suono) sono dotate di un'estetica autonoma e fondata, la loro somma è ancora ben lontana da raggiungere un'iperestetica che combini le qualità delle parti. Anzi, nel migliore dei casi, gli ipertesti che si elevano sulla produzione seriale imitano i presupposti artistici delle componenti di cui sono formati, ognuna ancora vincolata alla propria ontologia e inevitabilmente soffocata dalle altre nel momento in cui viene inscritta in un meccanico processo d'integrazione. In questo caso la somma delle parti dà un risultato molto più scarso del singolo frammento, come dimostrano i tentativi di realizzare racconti ipertestuali: perlopiù riduzioni in rete (Internet) di brani famosi che si predispongono a una versione interattiva (come quelli di Raymond Queneau o di Borges), oppure videogiochi frutto della collaborazione multidisciplinare di diversi artisti, come *Eve*, il cd-rom di Peter Gabriel.

Rimane comunque una scialuppa di salvataggio. Malgrado le poche disponibilità attuali di fare rientrare l'ipertesto in un'*arte maggiore*, nessun lessicografo serio se la sentirebbe di vincolarne una definizione alla cornice di un computer, in altre parole di devalorizzarlo riducendolo alla forma del mezzo di comunicazione che oggi più gli è proprio. Sarebbe un po' come definire l'informazione giornalistica esclusivamente attraverso le possibilità di diffusione di volta in volta della televisione, della stampa o, ancor peggio, del satellite o del cavo.

Palinsesti

Il pudore dei lessicografi (dello Zingarelli come di tutte le definizioni specialistiche che non contemplano mai le parole computer, informatica e via dicendo) risente del dovere deontologico di conservare il più possibile la portata diacronica di una voce (associarla a una categoria di prodotti dell'informatica significa farle avere vita breve) e non nasconde tutta l'instabilità dei neologismi, specialmente nel caso del bollente e fumoso calderone della comunicazione mediologica degli ultimi decenni:

dalla presunta morte dei linguaggi sequenziali a un cambiamento radicale della divulgazione e della ricezione dell'informazione. L'ipertesto è diventato il buco nero che inghiotte le ultime spirali della galassia Gutenberg insieme alle lettere di una ragazza Yukaghir, che scriveva al suo ex fidanzato un messaggio composto di conifere, spirali e linee che s'intrecciavano qua e là, perfetta sintesi della mancanza di linearità delle emozioni. L'ipertesto sembra il figlio mostruoso di *The Kingdom II* di Lars von Trier ("fratellino", interpretato da Udo Kier), contaminato da tutte le corruzioni tra immagine e parola, che la comunicazione figurale di segnaletiche, pubblicità e sigle televisive varie distribuisce, e che l'analisi testuale cerca ora di salvare dalla crescita smisurata e deformante grazie ai post-strutturalisti americani, impegnati a ritrovare le origini dimenticate del termine. Seppur adombrato dal versante tecnicistico dell'informatica nascente, uno dei presupposti dell'ipertesto si nascondeva proprio tra le pieghe delle riflessioni metaletterarie degli ultimi decenni, orientate a una segmentazione della lettura e dell'interpretazione, e ai caratteri di derivazione di un'opera da un'altra.

«Attorno al 1230 la morte di Guillaume de Lorris interrompe al 4058° verso il racconto allegorico delle prove di Amante alla conquista della Rosa di cui è innamorato. I suoi nemici, Pericolo, Vergogna e Paura, hanno imprigionato in una torre il suo indispensabile alleato Buon'Accoglienza, e l'eroe rimane solo, disperato» (Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997, p. 223). Il *Roman de la rose*, continuato da Jean de Meung, il quale consente finalmente ad Amante di cogliere la Rosa, è un esempio di ipertesto, secondo un'ottica differente da quella dello Zingarelli. Genette, senza minimamente accennare al fronte delle nuove tecnologie (ma eravamo nel 1982, quindi ancora al di qua delle reti e della multimedialità che hanno riesumato il termine), considera l'ipertesto una relazione transtestuale, cioè «tutto ciò che mette un testo in relazione, manifesta o segreta, con altri testi» (ivi, p. 3). Più precisamente, quella che unisce indiscriminatamente un testo B (detto appunto ipertesto) a un testo anteriore A (ipotesto), e alla quale il critico francese dedica il citato *Palinsesti*, una delle sue opere fondamentali (insieme a *Figure I*, *II* e *III*, Einaudi, Torino, rispettivamente 1969, 1972, 1976), uscita solo quest'anno in edizione italiana.

Gli esempi sono centinaia e scoprono, con un'eleganza straordinariamente raffinata, i romanzi che prolungano, o più generalmente modificano, la vita dei personaggi dei classici. Oltre agli assi fondamentali della letteratura di secondo grado del '900, come l'*Ulisse* joyciano rispetto all'*Odissea* (ipotesto anche dell'*Eneide*), il *Don Chisciotte* del borgesiano Pierre Menard, e quello di Unamuno, nei confronti del cavaliere di Cervantes, o il debito che i Rosenkrantz e Guildestern di Tom Stoppard ripartiscono tra Amleto e Godot, troviamo nel saggio genettiano una fila di eroi di romanzi maggiori che finiscono in altri minori.

Il caso del *seguito* offre un esempio significativo. Nel racconto *La fin de Robinson Crusoé* di Michel Tournier, Robinson, ritornato in Inghilterra, prende moglie, ma la

Ewan McGregor e Vivian Wu in I racconti del cuscino *di Peter Greenaway*

nostalgia per il passato si fa più grande di lui e l'eroe sente il bisogno di ritornare a tutti i costi alla famosa isola caraibica. Nonostante tutta l'esperienza in carte nautiche accumulata nel romanzo di Defoe, Robinson non riesce più a trovare la terra del suo precedente naufragio, e rientra una seconda volta nella madrepatria, a questo punto afflitto e sconcertato. Ma un vecchio timoniere gli fornisce la chiave del mistero: l'isola non è scomparsa ma soltanto cambiata, e lui non è più riuscito a riconoscerla, come d'altronde non è stato da lei riconosciuto. Segue il commento finale di Genette: «Questo antiepilogo insegna l'impossibilità di qualsiasi epilogo, autografo o allografo che sia. Non si visita mai due volte la stessa isola (la stessa donna, naturalmente): non è più lei, non si è più se stessi» (*Palinsesti*, p. 241).

Il concetto di isola, come luogo circoscritto e limitato nel tempo e nello spazio, che ben restituisce l'impossibilità di uscirne e rientrarne immutati, è il punto chiave di tutte le definizioni degli ipertesti multimediali. Il *nodo* (l'isola) è quella risorsa che non sta né all'inizio né alla fine, ma si attraversa soltanto nel corso della navigazione dell'ipertesto, anzi, a essere rigorosi, non esiste nemmeno come

luogo a sé, ma soltanto quando viene messa in relazione con un eventuale approdarvi e salparvi.

Con tutte le difficoltà che similitudini di questo genere comportano, e che vedremo meglio in seguito prendendo in esame la critica post-strutturalista americana, si potrebbe rilevare un ordine geometrico tra gli ipertesti genettiani più fecondi (come i derivati del *Robinson*) e i paradigmi dei linguaggi della rete Internet (che costituiscono le specifiche formali più diffuse degli ipertesti multimediali). Ma non anticipiamo per ora la questione e torniamo a *Palinsesti*, che offre, con l'unico esempio filmico che Genette inserisce nell'oceano di esempi letterari, altre opportunità di confronto.

Il film in questione è *Provaci ancora, Sam* di Herbert Ross, attribuibile però alla maggiore personalità di Woody Allen, sceneggiatore, protagonista nonché autore della pièce teatrale da cui è tratto. L'opera, che non nasconde le manie del regista di giocare sul travestimento testuale (dai brani bergmaniani di *Un'altra donna* e *Una commedia sexy in una notte di mezza estate* al cinema interattivo di *La rosa purpurea del Cairo*, per annegare in quella deriva di palinsesti che è *Zelig*), è un'estensione in chiave comica della nota battuta di Bogart in *Casablanca* di Michael Curtiz. Il titolo del film di Allen, nell'edizione originale *Play it again, Sam*, punta l'indice verso

Woody Allen e Diane Keaton in Provaci ancora, Sam *di Herbert Ross*

«uno dei contratti d'ipertestualità più espliciti e più precisi, e che trasmette immediatamente l'essenziale» (*Palinsesti*, p. 435): la frase si riferisce al pezzo musicale, interpretato da Paul Henreid, interdetto nel film di Curtiz, attraverso cui il protagonista rievoca l'amore sacrificato per il ricongiungimento della Bergman con il suo scialbo marito, utile alle truppe Alleate, come voleva una certa propaganda bellica, erede della *comédie du remariage* del decennio precedente. L'amore perduto che risorge dalle ceneri del passato, che crea già nell'ipotesto la tematica del rimando, si rispecchia nell'ipertesto di Woody Allen offrendogli la possibilità di imitare una buffa caricatura di Bogart, e contemporaneamente gli permette di operare un trapianto dell'opera madre in quella derivata (*Provaci ancora, Sam* finisce mostrando una proiezione in sala di *Casablanca* e ripetendo visivamente il finale di *Casablanca*). Questo meccanismo forma una prima possibilità di collegamento tra l'ipertesto secondo lo Zanichelli e quello metaletterario di Genette. L'idea di connessione già insita in *Casablanca* e la sua realizzazione ottenuta dalla derivazione da questo di *Provaci ancora, Sam* possono essere viste come una sorta di asintoto poetico delle operazioni di link che caratterizzano i cd-rom, attraverso cui è possibile richiamare un nuovo documento partendo dalla parola, o dall'immagine o dal suono presenti in un altro. Non solo, l'esempio genettiano introduce una fluidificazione dell'immagine nel suono, per sconfinare poi in nuove immagini, che evoca la disomogeneità della connessione ipertestuale nell'accezione multimediale, e l'impossibilità di osservare una seconda volta le immagini originali con l'occhio ingenuo di chi non ha ascoltato il brano musicale e non ha assistito alle sue conseguenze.

Il cinema postmoderno, specialmente il *patchwork fantasy*, porta queste soluzioni all'estremo, offrendo l'emozione del già visto: ad esempio nell'imitazione di una pubblicità o un videoclip noto, i quali rinviano a quella stessa emozione che fa già parte di una catena senza inizio né fine (quello che Serge Daney chiama il cinema filmato). Inserire a tutti i costi l'anello mancante di questa catena è l'urgenza dell'ultimo film di Luc Besson, *Il quinto elemento*, dove *Guerre stellari* e *Pulp Fiction* navigano insieme in direzione del faro: quinto elemento, "essere perfetto", capace di passare dalla depressione all'orgasmo, proiettando nell'atmosfera un fascio di luce mistica, unica arma contro il ritorno del nulla.

Genette, alla fine del libro, estende le pratiche ipertestuali letterarie a una più vasta cerchia di arti iperestetiche. I tipi principali di derivazioni ipertestuali, la trasformazione e l'imitazione, hanno applicazioni in ogni arte, e in ognuna di queste possiedono un grado diverso di valore (copiare un quadro ha un altro significato del copiare un testo). E, del resto, ogni arte ha il suo grado di complessità: la letteratura ha un significante verbale lineare, la pittura planare, la musica ha molti più gradi di libertà trasformativa (adottando una semplificazione, perché occorrerebbe introdurre anche altri parametri, quali: la letteratura è discreta, la pittura è continua, ecc.). All'argomento Genette dedica solo un accenno, notando come le diverse potenzialità di ogni arte non siano poi così significative da permettere, ad esempio,

un maggior numero effettivo di variazioni di un pezzo musicale rispetto a quelle che può offrire un quadro. Da ciò si potrebbe conseguire che non esiste un numero maggiore di possibili pezzi musicali rispetto a quanti ne potrebbero esistere di letterari o pittorici, o almeno questa cifra non è calcolabile sulla base delle primitive semantiche di ogni disciplina. Quindi, saltando qualche passaggio: se consideriamo un numero di libri abbastanza grande, dell'ordine di quello degli atomi dell'universo, possiamo essere abbastanza certi che questo numero comprenderebbe non solo tutti i possibili testi letterari, bensì anche tutti i dipinti, le sculture, le musiche, i balletti, i film (con le opportune riproduzioni e adattamenti per inventariare le arti sul supporto cartaceo). Fino alla congettura borgesiana descritta in *La biblioteca di Babele* (in *Finzioni*, Einaudi, Torino 1955).

Ipertesti

«Delirio faticoso e avvilente quello del compilatore di grossi libri, del dispiegatore in cinquecento pagine d'un concetto la cui perfetta esposizione orale si capirebbe in cinque minuti. Meglio fingere che questi libri esistano già, e presentarne un riassunto, un commentario» (*Palinsesti*, p. 304). Le riflessioni di questo lettore timido e pigro sono tratte da un racconto di Borges dei primi anni '40, *Il giardino dei sentieri che si biforcano* (raccolto anch'esso in *Finzioni*), dove lo scrittore argentino enuncia, quasi si trattasse di un teorema d'incompletezza, che si può solo dare una rappresentazione parziale dell'universo («che altri chiamano Biblioteca» come scrive all'inizio di uno dei suoi testi più noti: *La biblioteca di Babele*), ma che questa rappresentazione ne comprende ugualmente tutte le possibilità. Borges disserta molto astutamente sul problema della calcolabilità (del sapere), una questione che stava a cuore ai matematici di quel periodo, alle prese con la definizione del modello teorico del calcolatore. Infatti, considerando il problema a monte, costruire una macchina in grado di generare tutti i testi possibili, in un caso, oppure contenerli e archiviarli, nell'altro, non sono al dunque scommesse così lontane. E non a caso sia il matematico Alan Turing che Borges affrontano la congettura partendo da un sistema finito di simboli, l'alfabeto o uno ancora più semplice.

L'intuizione di Borges è però di ricondurre il tutto a una condizione temporale. Allo scrittore sta a cuore mettere in relazione l'universo-biblioteca con la vita umana. Ed è per questo che non ricorre a un'operazione generativa, ma parla di una costruzione già esistente, all'interno della quale si possano leggere tutti i testi possibili, sebbene l'esperienza umana (della lettura) probabilmente non potrà mai farlo. Borges però dimostra di credere nei numeri, e la sua intuizione geometrica trova una conferma algebrica: il numero dei libri della Biblioteca è calcolabile a partire dai dati architettonici: corridoi, scale, piani, scaffali ci dicono che è uguale a 5 elevato a 1.312.000 (per avere un termine di confronto, il numero degli atomi nell'universo è

Jodie Foster in Contact *di Robert Zemeckis*

circa 10 elevato a 80, una quantità infinitesima rispetto alle cifre borgesiane). La fede nei numeri naturali, e quindi nell'elemento limite finito seppur di quantità elevatissima, riconduce il discorso a una speranza di percorribilità della biblioteca, seppur da parte di un lettore podista di longevità biblica: una biblioteca che, come abbiamo visto prima, è talmente capiente da contenere tutte le opere di tutte le arti.

In *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, Borges ci ha svelato i trucchi che il lettore labirintico ha imparato nei secoli per risolvere l'enigma della riduzione del tempo dalle ere geologiche fino alla sua portata. La soluzione è quella di fingere sull'esistenza di tutti questi libri, e di sottrarli alla completezza ridondante che probabilmente hanno, facendone un breve riassunto. I due poli etici, quello della *speranza* e quello della *finzione*, sono gli stessi che animano Jodie Foster in *Contact* di Robert Zemeckis, nella sua cocciutaggine di entrare in contatto con gli extraterrestri della galassia di Vega. E le stesse trame temporali del racconto borgesiano, «una rete crescente e vertiginosa di tempi divergenti, convergenti e paralleli», creano una similitudine, forse un po' esotica, tra l'intuizione geometrica del lettore, che percepisce la struttura regolare e finita della biblioteca-universo, e quella dello spettatore del cosmo che si affida un po' al caso e un po' alle scoperte dell'astrofisica.

Rinunciando a considerazioni metafisiche su chi sia stato il creatore della biblioteca di Babele, e a quelle estetiche sull'ideale di bellezza e di regolarità presente nell'architettura proposta; e ritornando al fascino dell'organizzazione di quest'archivio cosmologico, il paradigma borgesiano può essere riassunto in tre concetti chiave. La sua struttura labirintica, o meglio, un diagramma complesso quanto si voglia che permetta un numero altissimo di modi di percorrerlo; un sistema di riduzione dell'informazione da una modalità espressiva a un'altra (le cinquecento pagine riassumibili in cinque minuti); il ruolo del lettore come autore del percorso che più gli conviene, o più gli piace, tra quelli potenzialmente percorribili. Da tutto ciò si potrebbe dedurre, e non siamo i primi a farlo, che la biblioteca assomigli molto all'ipertesto multimediale, e che l'aspetto schematico e un po' deludente, dal punto di vista artistico e letterario, offerto dall'attuale panorama sull'argomento, sia solo la superficie di un fenomeno ben più profondo dilagato nel '900. Quello di una crisi delle forme artistiche e dell'affermazione di motivi autoreferenziali: l'arte che si interroga su se stessa. L'utilizzo di una sperimentazione che ha valorizzato i giochi formali e le possibilità visuali del testo (dalle avanguardie storiche a Queneau, dal Nouveau Roman a Peter Handke) si è intersecata, negli ultimi decenni, con una coscienza critica paratestuale di carattere strutturalista e decostruzionista, impegnata nella separazione delle componenti del discorso e nel confronto con le linee portanti del linguaggio, quali la *voce* e la *posizione*.

Voce e posizione degli extraterrestri alla cui ricerca va Jodie Foster. La giovane scienziata, analizzando il segnale di Vega, decodifica, tra le righe dell'immagine riefenstahliana di Hitler alle Olimpiadi di Berlino, un messaggio crittato composto di cifre, tasti, disegni, diagrammi e geroglifici vari, il quale, grazie al genio di John Hurt, viene decrittato nel progetto dell'astronave intergalattica, che accredita l'esistenza di una topologia spazio-temporale dove mondi lontanissimi sono distanti solo qualche ora di viaggio. Tutto questo, graficamente e operativamente, ha il sapore dell'ipertesto multimediale, la qual cosa, sommata ai principi cosmogonici dell'universo detenuti dai veghiani e fondati sull'aritmetica in base dieci, riconduce ancora il discorso alla biblioteca borgesiana (la figura dello zero viene accennata larvatamente nel film, ma nel libro, omonimo, di Carl Sagan da cui il film è tratto assume un motivo fondante: quello della definizione di Dio da parte di una civiltà che ha ormai risolto tutte le possibili alleanze tra scienza, arte e fede). E allora, come mai una pagina Web della rete Internet, ovvero il modello d'ipertesto che potrebbe rappresentare lo stato dell'arte della disciplina (o del sapere), è così deludente rispetto alla Biblioteca dell'universo?

Riassumendo brevemente: alcune trame della critica testuale s'intrecciano con gli orditi delle enciclopedie elettroniche, che applicherebbero volgarizzandoli i principi di derivazione su cui si fonda l'arte delle opere letterarie. Inoltre, certe riflessioni testuali sul calcolo del sapere alimentano le cellule primordiali degli strumenti che diffondono la multimedialità. Da queste premesse, sembrerebbe che le versioni

attuali di ipertesto siano soltanto dei tentativi provvisori, realizzati con una tecnologia frankesteiniana in grado di implementarne alcuni caratteri, ma altresì di soffocarne molti altri, sotto tutto il peso delle coercizioni e delle cuciture di cui soffre. Detto chiaramente: nessuno ha per ora l'impressione di trovarsi di fronte a un evento unico e nuovo come la nascita del cinema alla fine del secolo scorso («un desiderio o un bisogno assolutamente irrefrenabile, come un incendio nella foresta», come la definiva Bazin). Ma molti sperano che il radiotelescopio di Arecibo punterà prima o poi nella direzione giusta.

Per ora sembra di essere immersi in un confuso e frettoloso processo di revisione delle modalità comunicazionali storicizzate (come la radio, la televisione, il telefono, i libri e così via), ognuna delle quali si è già sviluppata verso un'universalizzazione del sapere aderente alle forme proprie del mezzo, e che presenta ovvie resistenze all'assorbimento da parte di un medium fluido e interdisciplinare. Si rischia una restaurazione senza che ci sia stata una rivoluzione, perché non è stato sicuramente rivoluzionario un medium freddo come il calcolatore, nato in ambito puramente scientifico e economico-gestionale, e investito man mano di suppellettili varie prese a prestito dalla televisione, dalla macchina da scrivere, dallo stereo, dalle cloche degli areoplani, dai sistemi militari di puntamento e così via (ricordiamo che fino alla fine degli anni '60 i calcolatori ingerivano solo schede perforate e emettevano rotoli di carta).

Uscire dalla modernità ha comportato un superamento degli shock provocati dalle forme caotiche e eterogenee che minacciavano l'uomo benjaminiano, per avventurarsi verso l'universo cosciente della molteplicità e della ripetizione, che in qualche modo razionalizza la discontinuità. Nei suoi primi due decenni di vita, l'arte cinematografica aveva sviluppato alcune soluzioni per articolare una narrazione per immagini, quali i due movimenti di macchina fondamentali (panoramica e carrello), l'uso del primo piano e il montaggio. Il cinema operava, attraverso il montaggio, una discontinuità sulla continuità della realtà evocata, la quale veniva resa intelleggibile per mezzo di nuove congiunzioni. Nel nuovo scenario ipertestuale, la discontinuità rappresenta una pausa e un'azione del lettore, intento a congiungere immagini e testi, il quale avverte lo scarto spazio-tempo già come un elemento costitutivo dell'azione che deve intraprendere, prima di realizzare dei segmenti intelleggibili.

Razionalizzare la discontinuità significa convincerci che i viaggi nel cosmo di Jodie Foster sono possibili, come è possibile percorrere in modo non sequenziale la biblioteca di Babele. Circa vent'anni fa René Thom aveva provato a modellare una teoria, il più formale possibile, che prendesse spunto dalla morfogenesi geologica e biologica, per costituire una cattedrale di forme capace di comprendere i manufatti dell'arte dell'uomo. Probabilmente i tempi non erano ancora maturi perché fosse la scoperta del secolo: la Teoria delle Catastrofi non è citata quasi più da nessuno, ma il problema di dare una semantica a una forma che s'interrompe, quindi di riconcettualizzare il *montaggio*, è quanto mai attuale.

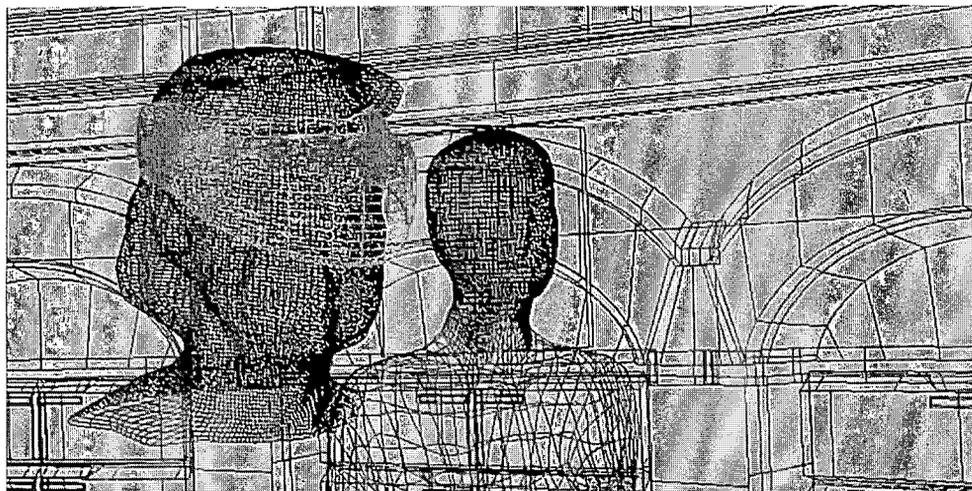
La biblioteca di Babele, in quanto struttura periodica e molteplice, rischia subito di perdere il suo fantasma geometrico, per essere in fretta automatizzata, e, in quanto spazio pubblico e visibile, spettacolarizzata. Il risultato di tutto ciò è che gli aspetti più tangibili dell'ipertesto, nell'immaginario comune della biblioteca multimediale, non siano quelli contenuti nel "reference manual" della biblioteca borgesiana, e nemmeno quelli della visione del cosmo di Jodie Foster (questi ultimi forse ne costituirebbero la sintesi meravigliosa: le lacrime e l'intelligenza). Ogni definizione teorica vive drammaticamente lo scarto tra l'ideale e l'attuale: i due baluardi della teoria, ovvero la mancanza di una condizione di inizio e fine fissata staticamente (come nel testo scritto), e il continuo rovesciamento della relazione lettore/scrittore, in quanto ognuno può avere entrambi i ruoli, creano oggi più problemi che piaceri. Occorre rinunciare ai principi sequenziali di lettura per una ragnatela in cui si rischia di autoimprigionarsi (si pensi all'albero delle decisioni del film di Alain Resnais *Smoking/No Smoking*, e si consideri che in quel caso c'era il vincolo del tempo che forniva un ordinamento naturale. Oppure ai siti X-rated della rete Internet, a partire dai quali una cascata di concatenamenti alimenta soltanto se stessa, senza giungere mai a un'immagine: altro che sex-appeal inorganici!). Inoltre si rischia una perdita di coerenza dell'informazione (poiché ogni nodo dell'ipertesto può essere realizzato da un autore diverso) e la necessità di figure editoriali che sottomettano il testo a un controllo e una censura, con una conseguente legislazione e una ridefinizione dei diritti, e doveri, dell'autore.

Innesti

Ogni nodo della rete non ha restrizioni a priori rispetto alla forma espressiva che contiene, per cui il documento associato al nodo potrebbe essere un film, la registrazione di un concerto o un libro, oppure qualsiasi collage di questi elementi. Il peso del linguaggio scritto, rispetto alle immagini e ai suoni, nell'attuale stato di questa disciplina, e lo sviluppo dello studio telematico nei dipartimenti letterari delle università statunitensi, sbilancia tutta la critica ipertestuale verso la critica letteraria. Può darsi che in futuro privilegerà le modalità di orientamento rispetto al contenuto, assumendo la non-linearità dell'ipertesto come caratteristica fondamentale, per scoprire forse la critica delle strutture musicali. Ma, per ora, le correnti che più si agitano in questa nebulosa, cercano di fondere il pensiero filosofico e linguistico francese (in particolare Derrida, Foucault e Barthes) con le teorie della ricezione e della produzione dell'informazione di matrice economistica, in cui l'informazione è vista come merce di scambio, bene che il lettore acquisisce e rimette in circolazione modificandolo. Uno dei critici più attivi è Philip Landow, del quale è stato tradotto in italiano *Ipertesto, il futuro della scrittura* (Baskerville, Bologna 1993). Nel suo più recente *Hyper/Text/Theory* (John's Hopkins Press, Baltimore 1994), Landow propone una teoria dell'ipertesto basata sul concetto barthesiano di *lessia*, o unità fonda-

mentale di lettura, e su quello dell'*innesto* derridaiano, operando un confronto tra la critica e l'informatica, e presentando similitudini e analogie; per esempio: i vocaboli usati da Barthes e Derrida che sarebbero diventate le parole chiave nell'universo multimediale, quali *link (liasons)*, *web (toile)*, *network (réseau)* e altri. L'autore procede facendo incetta dei brani dei rappresentanti maggiori dell'analisi testuale, da Bachtin a Genette, e degli scrittori, dal gruppo dell'Oulipo a Calvino, che hanno perorato la causa del lettore. Fino a partire per la tangente proponendo un'esegesi della Bibbia come ipertesto globale della cultura americana degli ultimi due secoli.

Risultano subito evidenti i limiti di questo tipo di riflessioni: Jacques Derrida suggerisce sì la coincidenza etimologica tra *innesto (graft)* e *grafo (graph)* per produrre una «logica dei testi», ma i processi d'inserzione e di proliferazione che ne derivano conservano delle intuizioni filosofiche e dei giochi linguistici che non sono certo riducibili ai diagrammi di Landow. Analogamente, i codici che Barthes utilizza in *S/Z* e sui quali costruisce «una specie di rete, di topica attraverso cui passa tutto il testo», non sono altro che un «miraggio di strutture», di cui «non si conoscono che gli allontanamenti o i ritorni», i solchi nei quali finisce «quel qualcosa che è sempre stato già detto, visto, fatto, vissuto» (Roland Barthes, *S/Z*, Einaudi, Torino 1981, p. 25).

Sembrerebbe che Landow irrigidisca proprio quell'eccesso di denotazione, che già nella fase d'oro della semiotica era vista come pericolosa, la fava nella quale i buddisti potevano vedere tutto il paesaggio (per citare l'inizio di *S/Z*). È vero che l'*isola* di Robinson insiste così tanto nella trattazione genettiana sugli ipertesti che la sua aura tende ad abbracciare il *nodo* degli ipertesti multimediali, ma le somiglianze non sono certo riducibili a un'indagine tassonomica, dato che gli pseudo-iperte-

Rivelazioni *di Barry Levinson*

sti si disseminano in così tanti racconti, film, istallazioni artistiche, concerti, opere teatrali che il sapore della scoperta subito svanisce. Anche i quarantacinque giri delle *Fiabe sonore* degli anni '60, in cui la voce del narratore dichiarava limitato nel tempo il fenomeno dell'ascolto, potrebbero banalmente finire nella categoria («il disco fa click, e tra un po' si fermerà, si fermerà...» è chiaramente una timida proposta d'interazione con l'utente).

Il confine sembra passare proprio per il click, che, trent'anni dopo, non è più prodotto dalla testina sul polivinile del disco, ma dai pulsanti di *mouse*, *trackball*, *touchpad e joystick*. Ovvero il faccia a faccia uomo-macchina, che va al di là della lettura barthesiana di *Sarrasine* filtrata da Landow e sconvolge l'atto stesso di leggere. Il lettore deve assecondare una sua intuizione di lettura prima di attivarne l'effettivo itinerario (quindi fare un'esperienza conoscitiva): il fenomeno ha una portata immensa perché l'*atto di lettura* diventa finalmente un intervento intenzionale sul testo stesso, oltre che sul mondo che viene interpretato dal testo, alla luce di tutto il dibattito ermeneutico e decostruzionista sull'argomento. Per cui l'interrogazione del testo viene giocata direttamente, cioè sintatticamente, sul campo della scrittura: è il testo che esplicitamente domanda e il lettore che deve rispondere per continuare, e così via. Senza tenere conto che abbiamo considerato quasi esclusivamente ipertesti testuali, e che l'indagine dovrebbe estendersi anche al campo iconico, ovvero a oggetti privi di articolazione che affidano ad altri sistemi di differenziazione interna le loro modalità interpretative (ad esempio le linee e i colori di un quadro). Parlare d'interattività diventa in questo caso più difficile, e inevitabilmente comporterebbe una discussione sulle possibilità di ridurre le icone a proposizioni logiche (e quindi intraprendere un cammino che tocca i vertici della filosofia analitica del '900: Wittgenstein, Carnap, Frege e via dicendo). Ma le icone digitali, e in generale quasi tutto il mondo digitale, possiedono delle naturali forme grammaticali in quanto sono implementate in macchine algoritmiche quali sono i calcolatori. Il problema quindi diventa quello di cercare di capire quanto le grammatiche interne che sostengono gli ipertesti (l'*html*, il linguaggio principale delle pagine Web di Internet possiede una sua grammatica formale) possano indirizzarne la percezione verso un aspetto proposizionale tout court.

Reti

Una delle prime volte che la tecnologia ipertestuale veniva mostrata al grande pubblico, all'incirca contemporaneamente a uno spot pubblicitario dell'Aprilia, è stato durante il processo Cusani, episodio chiave della saga televisiva di *Mani pulite*. E precisamente nell'arringa finale del pubblico ministero, il quale, di fronte ai lenzuoloni-tazebao sfogliati a fatica da un maldestro e depresso Cusani, mostrava una rete di personal computer multimediali con tanto di testi multicolori, *hotkey* che facevano rimbalzare da una videata all'altra, e videoclip che apparivano all'improvviso

Ian Holm, Milla Jovovich e Charlie Creed Miles in Il quinto elemento *di Luc Besson*

mostrando il faccione pallidissimo di Garofano mentre presentava "in diretta" la prova di quello che l'accusa commentava nel testo. Al termine di tutta una serie di episodi folcloristici, come il confronto tra Martelli e Sama vertente su una colazione a villa Ferruzzi dove l'ex ministro della difesa era indeciso tra prosciutto e melone, arrivava finalmente l'inorganica e imparziale tecnologia digitale a mettere tutto in ordine. L'ipertesto, nella storia dell'informazione italiana, diventava così un accredito legislativo per mostrare la maggiore efficacia e abilità della legge, e avvertire l'utente su come le nuove tecnologie fossero prima di tutto a vantaggio della società che sorveglia e giudica, e non di quella che trasgredisce.

L'episodio, però, sembra andare al di là dell'impatto tecnologico sul controllo dei dati e la loro divulgazione a scopi persuasivi, ma affronta uno degli aspetti più rilevanti delle tecniche ipertestuali, geneticamente connesso con le origini archivistiche e con la definizione stessa di nodo: uno specchio su cui rimbalza sempre qualcosa, senza che ci sia una precisa fonte da cui sgorga né un pozzo in cui vada a finire. Conglobando i frammenti della fase processuale nella requisitoria, la veste ipertestuale del processo Cusani non distingue una fase finale da una pregressa e generatrice, ma integra il tutto.

Nicole Kidman in The Peacemaker *di Mimi Leder*

Quest'integrazione mostra direttamente il dato grezzo, un testo o un'immagine, quale è stato catturato nella fase istruttoria: questo dato, opportunamente filtrato, potrebbe essere un floppy requisito a un imputato, oppure una conversazione in rete. Quest'ultima, nella forma di ipertesto aperto, ha già la struttura opportuna per un controllo sociale. Internet sembrerebbe così l'ultima tappa di un itinerario che Michel Foucault faceva iniziare dalla pratica confessionale (dove era il cristianesimo a fungere da sistema di controllo), e che continua per secoli nei discorsi medici, legali e scientifici basati su questionari e analisi, i quali servivano a regolare l'individuo all'interno di un'organizzazione. Queste procedure, affidate nella modernità alla parola e al foglio di carta, sono diventate in seguito automatiche, registrando dapprima i dati di ognuno in data base anagrafici, e, man mano, incrementando sempre più la memorizzazione della comunicazione sociale e privata, fino a predisporre una ragnatela in cui raccogliere tutto (l'acronimo del mondo ipertestuale di Internet parla chiaro: *www, world wide web*).

Attorno a queste problematiche si sviluppa *L'occhio elettronico. Privacy e filosofia della sorveglianza* (Feltrinelli, Milano 1997), un saggio di David Lyon, sociologo scozzese esperto di comunicazioni telematiche, che ripercorre la storia sociale dell'ultimo secolo in funzione di un'analisi della sorveglianza, sia in regime militare che

civile, a cui l'autore affida un ruolo centrale nella modernità. L'obiettivo che si prefigge Lyon è quello di relegare le visioni distopiche della società all'aspetto rudimentale dei sistemi di controllo, per esempio quello orwelliano, per costituire dei modelli nei quali la sorveglianza, diventata ormai una componente del quotidano, non è solo un minaccioso agente esterno, ma una consuetudine che fa parte del soggetto stesso «portatore disciplinato della sua stessa sorveglianza». Al di là della fede che Lyon dimostra nei confronti della normatività e della competitività di una società *high-tech*, e al di qua delle sue critiche anti-foucaultinane su un potere che sorveglia e punisce, è piuttosto evidente l'imparzialità del paradosso che la sorveglianza eredita dalla modernità, quello di essere sia uno strumento di controllo sia un metodo in cui si fondano i diritti costituzionali di tutti i regimi, a partire da quelli democratici. L'istanza di migliorare la struttura e il reperimento delle informazioni è già attesa di una modalità di controllo, e infatti il primo modello di ipertesto nasce nell'ambito del Department of Defence. Da quest'ultimo, però, si dirama subito un'altra possibilità, quella di Xanadu, inseguita da chi cercava uno strumento universale d'espressione e diffusione *public domain* del sapere.

La sorveglianza, che significa disporre di un sistema editoriale adeguato per ridurre la confusione dell'informazione esistente oggi in Internet, assume, molto più che in passato, il sistema di sbarramento tra arte e lavoro, al quale Godard dedicava il film *Passion* (e molti altri). In quel film ascoltavamo l'operaia balbuziente Isabelle Huppert dire che la catena di montaggio non può essere filmata, e ci accorgevamo che i personaggi dei quadri viventi erano interpretati dalle stesse operaie della fabbrica, questa volta denudate perché collocate in un altro ruolo. L'immagine pornografica costituiva il limite della censura sui quadri di Ingres e Delacroix, in cui il corpo denudato assumeva una sorta di sacralità, se visto dallo spettatore del quadro, ma manteneva un suo aspetto di mercificazione, se visto nell'ottica della produzione del film che aveva come argomento appunto le opere d'arte («al lavoro, signorina» comandava un sorvegliante a una bellissima schiava impaurita, nella riproduzione di un tableau vivant). Insinuazioni di Godard: che il lavoro deve essere sorvegliato e non mostrato, che l'arte invece può mostrare la sorveglianza e gli obblighi del lavoro, sono il monito nei confronti del sistema ipertestuale, massimo grado di fusione di arte e politica.

Tele

La vena ipertestuale contamina anche la produzione cartacea, non solo culturalmente, ma all'interno di un'economia editoriale che propone quasi sempre "libro + cd-rom". Come esempio assumiamo un ipertesto cartaceo di Renato Tomasino, *Terra di simulacri* (L'Epos, Palermo 1997, il cd è a parte, commercializzato in altre forme): indagine sull'America vista come territorio di confine tra l'immagine reale e quella cinematografica, in cui il significante iconico restituisce un ritratto più efficace

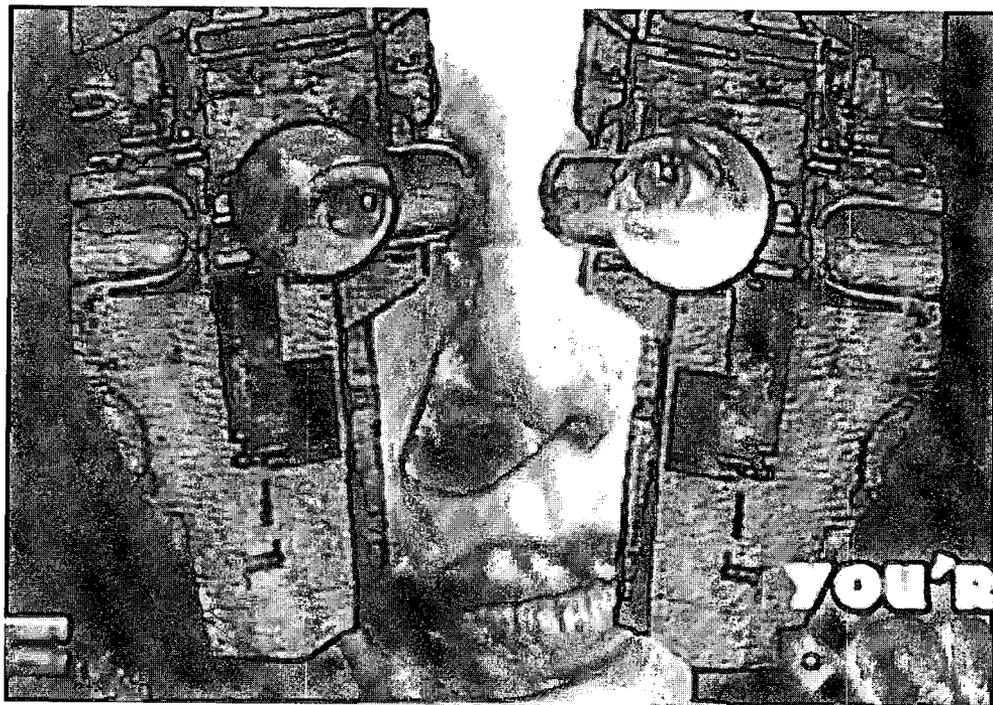
di quello verbale. Padre del volume potrebbe essere Rüdiger Vogler, che in *Alice nelle città* litigava con il suo editore, il quale non voleva accettare un libro di sole fotografie, e pretendeva l'efficacia della parola scritta. Sua madre tutta la cultura del simulacro, da Baudrillard a Perniola, che ben si adatta a un viaggio nel profilmico californiano, esplorato in diverse tappe cult sulla spettacolizzazione della merce: dagli Shopping Center alle ville dei divi a Beverly Hills, dalle orme sul sagrato del teatro cinese alle luci della main street di Las Vegas.

Il libro è parco nel restituire una riflessione iconologica sul paesaggio, visto come *tela* di immagini cinematografiche, e come *mercato* del valore patetico della natura; e non si addentra nelle caratteristiche, quali la profondità di campo, le linee di fuga o i contorni del quadro, che formano i corridoi attraverso cui la visione passa dall'immagine cinematografica a quella reale, e viceversa. In effetti non si tratta di un saggio d'estetica, ma di un diario di viaggio indeciso su quali strumenti utilizzare per descrivere una realtà già vista nella finzione, ed è proprio nel suo taglio ibrido di testo corredato da illustrazioni (o di fotografie incorniciate da capitoli) che si propone come caso interessante d'ipertesto, sia in senso genettiano che zingarelliano. Volente, o nolente, *Terra di simulacri*, lasciandosi contagiare da entrambe le definizioni, sembra un parto spontaneo delle riflessioni metaletterarie sugli ipertesti, inserendosi in quel territorio di fusione tra critica e racconto, che impedisce sia di distinguere il centro dai contorni del discorso, sia di capire cosa venga prima: l'immagine o il testo. Il cd-rom correlato, realizzato in occasione di una mostra all'Università di Palermo, riconsegna all'ipertesto multimediale tutti i rischi, e le possibili intuizioni, di proporre il cinema all'interno del nuovo ambito.

Potremmo ora considerare il fenomeno opposto: quando il cinema riflette iconograficamente (e grammaticalmente) sull'ipertesto, visualizzandolo all'interno della propria cornice. Già le immagini in soggettiva di Arnold Schwarzenegger, intento a elaborare i dati della sua memoria visuale nel primo *Terminator* di James Cameron (anno orwelliano 1984: i Macintosh con interfaccia grafica sono da poco approdati in Italia) non erano troppo dissimili dal modello mentale con cui ci saremmo familiarizzati dieci anni più tardi. E in effetti, una tendenza abbastanza diffusa nel cinema hollywoodiano contemporaneo è quella di utilizzare l'iconografia ipertestuale, non tanto in ambito fantascientifico (dove la portata degli effetti speciali assorbe tutta la percezione dello spettatore) quanto in ambito bellico e spionistico, come rappresentativa di sistemi di controllo e monitoraggio (*Rivelazioni*, *Face Off-Due facce di un assassino*, *The Peacemaker*, *Speed 2* e così tutti i thriller sull'eversione nemica delle strategie di pace e delle alleanze mondiali). L'ipertesto sembra il candidato ideale a incorniciare quella che Paul Virilio, in *Guerra e cinema. Logistica della percezione* (Lindau, Torino 1996), definisce «visione senza sguardo», ovvero l'atto di mirare operato da satelliti automatici, che nei film bellici contemporanei (non quelli retrospettivi sul Vietman, ma quelli su Afghanistan, Bosnia, Cecenia, Iraq) è uno dei maggiori catalizzatori di

Pierre Arditi e Sabine Azéma in Smoking/No Smoking *di Alain Resnais*

suspense. Il cinema hollywoodiano non fa che riproporre, migliorandone l'effetto ottico, uno degli assi storici della cultura ipertestuale, quello più vicino all'efficacia di stupire e sorvegliare, e più lontano da pretese di artisticità. In ciò sembra perdere facilmente la battaglia sia con l'iperrealismo spielberghiano di *Jurassic Park*, sia con un certo tipo d'immagine postmoderna, da Tim Burton a *Godzilla*, nemica dell'asetticità e della iconografia analitica tipica degli ipertesti, che recupera, in chiave digitale, forme e stili della cultura dell'ingombro e della falsità mal celata, della cartapesta e dei pupazzi in segatura.

La compenetrazione ipertesti-cinema ha però anche altre referenze. La monumentale opera ejzensteniana si presenta come una macchina onnivora del sapere interdisciplinare, in cui il film è la superficie sulla quale viene proiettato l'ultimo atto. È vero che la corazzata Potëmkin non era dotata della strumentazione ipertestuale del sottomarino di *Allarme rosso*, ma il film nascondeva tutto lo schema plastico-tematico di rotture e congiunzioni (quindi un diagramma), che combinava insieme disegni e riproduzioni pittoriche, i cui nodi sfidavano l'irrapresentabile (all'epoca): il suono, nel caso della pittura, e il colore, nel caso del cinema. Al di là del suo valore estetico, il progetto, quale Ejzenštejn lo descrive in *La natura non indifferente* (Marsilio, Venezia 1981), si componeva di uno schema interpretativo

Catherine Belkhodja in Level Five *di Chris Marker*

del film, orientato a preparare e coordinare la funzione politico-dimostrativa che la proiezione avrebbe dovuto esercitare sul pubblico.

In breve, l'operazione è l'altra faccia della medaglia degli ipertesti di Tonino Di Pietro, che integravano nella stesura finale tutta l'organizzazione archivistica: *La corazzata Potëmkin* ne rivela solo la messa in scena definitiva. Soffermarsi sull'identità di un'opera partendo dal suo processo generativo costituisce un altro atto auto-investigativo dell'arte: Clouzot dedica a questo tema uno dei suoi film più belli *(Mystère Picasso)* e Godard non ha mai smesso di mostrare il suo interesse per la rappresentazione di tutte le fasi di produzione di un film, inserendole nel film stesso. L'interdisciplinarietà, vista come architettura dell'informazione politica, è una delle invenzioni del Godard del periodo Mao: in *La cinese* il discorso propagandistico si inscrive in un palinsesto di immagini, disegni, suoni e testi che reinterpretano lo spazio filmico, nelle sue trasposizioni tra campo, controcampo e fuori campo. I materiali ipertestuali reinventano qui un montaggio che spacca l'armonia della narrazione, favorendo un'intermittenza e una planarità dell'immagine anticipatrice di una certa iconografia multimediale, come osservano Jacques Aumont e Michel Marie: la saturazione dei colori e il taglio

frontale delle riprese confondono gli inserti con le inquadrature dei personaggi (cfr. *L'analisi dei film*, Bulzoni, Roma 1997, p. 182). Sarà casuale, ma gli ipertesti del progetto dell'astronave di *Contact* sono il messaggio occulto che si insinua tra le pieghe dei discorsi di Hitler allo stadio di Berlino (con una tecnica che è la stessa delle pagine televideo), e che, per un momento, mettono in testa ai più ingenui il timore di avere a che fare con extraterrestri nazisti. Nella verosimiglianza del fantastico del film la paura è presto fugata, ma l'idea di Zemeckis ottiene comunque un notevole effetto.

Un altro tipo di ricerca sul montaggio, fondata sull'utilizzazione di geometrie ipertestuali, è quella di Greenaway, che però, rispetto a Godard, ha alle spalle un'estetica dell'immagine elettronica madre della multivisione: in questo caso è interessante semmai il recupero dell'aspetto iconico della scrittura: appunti, note, disegni, grafici che sembrano miniature, una grafia somigliante a una falsificazione elettronica del gesto manuale. Greenaway cita sovente nelle interviste il cinema di Alain Resnais, e molti, a iniziare dai «Cahiers du Cinéma», hanno parlato di cinema interattivo a proposito di *Smoking/No Smoking*, che è piuttosto una piattaforma su cui potrebbe collocarsi un'opera interattiva, e che comunque, nella sua versione statica, non ha molto a che vedere con gli ipertesti, se non per i cartelloni iniziali che alludono ai fumetti. Un autore, invece, che all'interno di una ricerca personale sulla rappresentazione del tempo al cinema, ha recentemente realizzato un bellissimo saggio sull'ipertesto, uno studio sulle possibilità di recupero dell'interattività in un ambito monodirezionale come quello cinematografico, è Chris Marker. *Level Five* è un video su un videogioco, sulla memoria storica e su quella individuale, dove interattività significa riabilitazione di un'interazione col reale fatta di casualità e determinismo: un modo, per quanto fittizio, di essere riconsegnati al mondo, di provare un'esperienza di apprendimento che non è la semplice lettura (del documento o del film). Il videogioco sulla battaglia di Okinawa, visto dalla parte del computer, risponde dinamicamente, e la potenza evocativa di questa risposta viene confrontata con quella delle immagini di repertorio, sempre identiche ma che continuamente rinnovano l'emotività dello spettatore. Lo scarto tra il rapporto non lineare uomo-macchina, che è già avvenuto, e una riproposta lineare che sta avvenendo sullo schermo, sono i simboli della morte nel cinema, una morte che si confonde con quella dei caduti in battaglia e con quella delle persone amate, di cui il videogioco è l'ultimo ricordo.

Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997, pp. 488, L. 42.000.

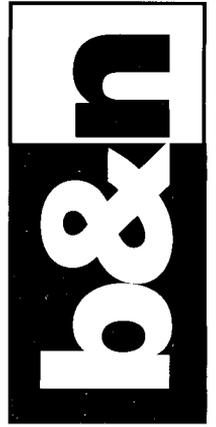
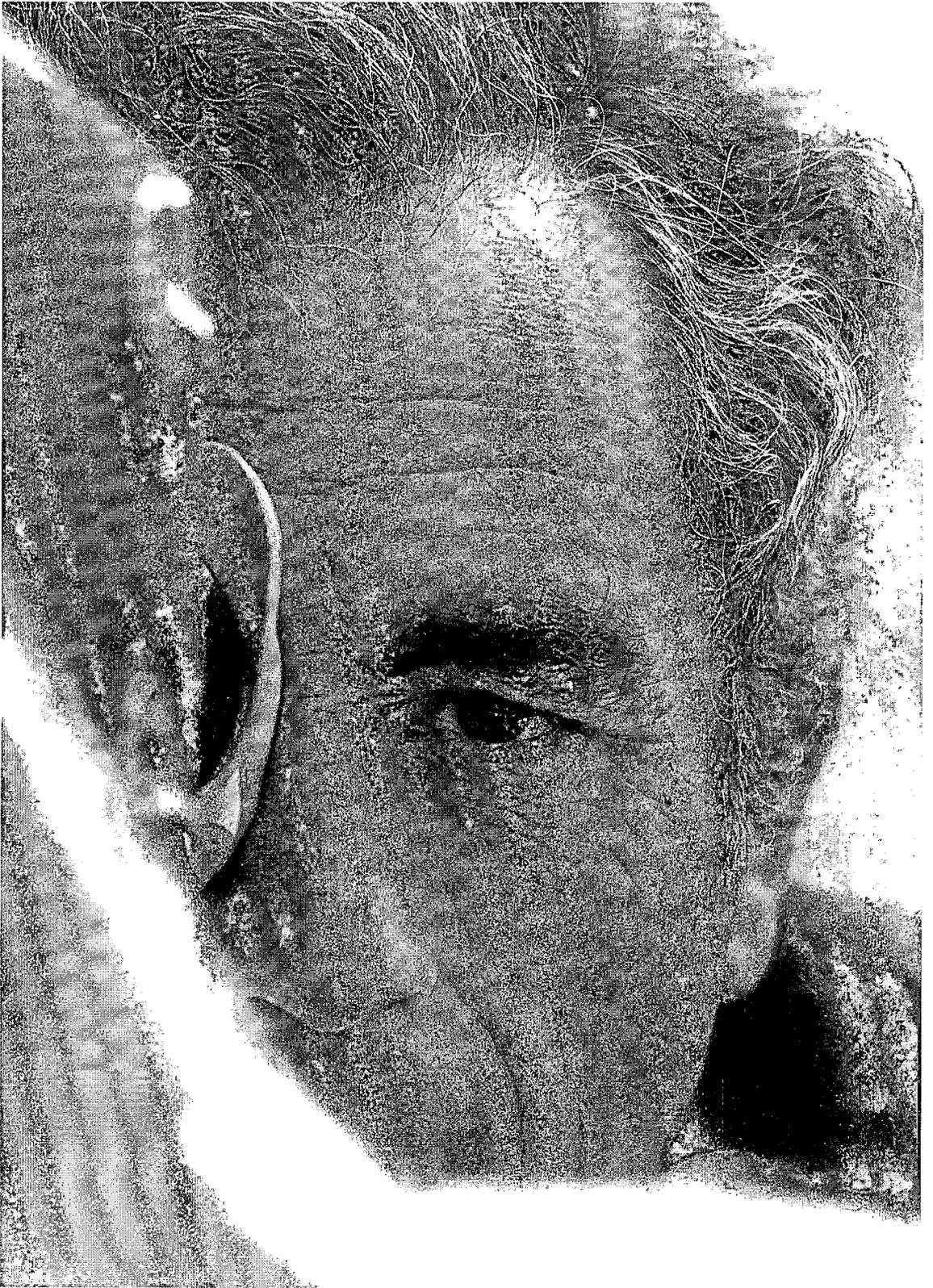
David Lyon, *L'occhio elettronico. Privacy e filosofia della sorveglianza*, Feltrinelli, Milano 1997, pp. 328, L. 40.000.

Renato Tomasino, *Terra di simulacri*, L'Epos, Palermo 1997, pp. 118, L. 30.000.

b&n

scritture

Michelangelo Antonioni

145

Michelangelo Antonioni
Storia di un pomeriggio

Racconterò la storia di un pomeriggio, un pomeriggio lunghissimo che vedevo davanti a me e non avevo niente da fare. Ero incerto se mettermi a scrivere o a dipingere. Seduto su uno sgabello che mi obbligava a stare con la schiena dritta, non mi passava neanche per la testa di cercare un posto più comodo, tenermi dritto era già un'attività. Guardo fuori dalla finestra l'acqua smossa dai motoscafi (ho un talento naturale per guardare): l'acqua ha delle vibrazioni, dove si congiunge con il cielo sembra che lo bagni. Anche i vetri della finestra vibrano. Credo che tiri un gran vento, non ne sono sicuro e non voglio saperlo. Scelgo di scrivere. Prendo un blocco di carta che ho a portata di mano e una penna. La carta è di un bel bianco-ghiaccio sul quale non oserò mai fare delle cancellature, tanto più che mi sento in pace con me stesso e col blocco. È un pomeriggio amichevole. Avvicino la mano al foglio senza vergogna, scrivo per me e la mia misura la conosco da un pezzo.

La prima cosa che mi viene in mente è un appunto preso in occasione del film *Tecnicamente dolce* e mai sviluppato del tutto nella sceneggiatura. Riguarda un personaggio che ama sparare, e potrei essere io, oggi.

Se vi dico che sono diventato un buon tiratore vincendo un'avversione profonda, istintiva per le armi da fuoco, non mi crederete. Eppure è così. Le armi sono sempre state un problema per me. Imparare a sparare, e a sparare bene, è stato l'unico modo per stabilire con le armi un rapporto che non fosse di complicità passiva, per far diventare il fucile una parte di me stesso, sottoposta alla mia volontà, alla mia ragione. Ora posso dire che i fucili mi piacciono, mi piace imbracciarli, sentirli aderire alla mia spalla, alla mia guancia, ma quello che mi piace non è l'arma in sé ma il rapporto tra me e questa linea diritta e invisibile che annulla lo spazio e il tempo, è sentirmi traiettoria proiettile bersaglio nello stesso tempo, concentrato in un gesto, in un secondo, in un punto. Il mondo si riduce all'essenziale, e non ci sono più né io né il bersaglio, siamo due punti intercambiabili. La violenza che anch'io porto in me come ogni altro uomo si concentra e si annulla nel tiro.

146

Il mio lavoro non ha niente a che fare con le armi, e non ho mai combattuto in una guerra, ma mi è capitato spesso di trovarmi in mezzo a uomini che sparavano contro altri uomini, e quasi ogni volta ho sentito che le armi erano usate male, con cattiva coscienza, con incoscienza, con paura per imporre una superiorità, non per mettere alla prova se stessi. Mi sono convinto di questo: visto che ci è toccato di vivere in un mondo di violenza, forse la sola via di uscirne è trasformare l'atto più violento di tutti, il puntare un fucile e sparare, in un esercizio di concentrazione interiore e di liberazione dalle passioni, dall'odio, dall'orgoglio, come quegli arcieri giapponesi che riescono a colpire il bersaglio a occhi chiusi.

Bisognerebbe rendersi degni di portare un'arma, come gli antichi cavalieri. Oggi succede più spesso il contrario: le armi sono nelle mani peggiori. Forse è per questo che la presenza di altri tiratori intorno a me mi provoca un disagio che non sempre riesco a nascondere. Comincio a sentirlo, questo disagio, arrivando all'aeroporto in Sardegna, dove ho promesso a Bruno di raggiungerlo.

La strada che da Aggius va a Luogosanto non era asfaltata, allora. Gli alberi di sughero ai lati erano grigi di polvere e sembravano ulivi. Per dei tratti anneriti da un incendio, anche su quel colore era caduta la polvere. Erano contorti e nodosi come i bonsai giapponesi. La sequenza che avevo in mente sarebbe stata un omaggio al cinema di quel paese. Solo un po' più virile, come tutto in Sardegna. Anche le catene dei monti scandite contro il cielo, una dietro l'altra a chiudere l'orizzonte. I sardi non le guardano mai, come non guardano il mare. Le loro vecchie case sulle colline non hanno finestre dalla parte del mare ma muri pieni che rinchiudevano occhi ostili o diffidenti, perché dal mare era sempre venuto il nemico.

Il tramonto è rosso ma totalmente privo di dolcezza. Non di mistero. C'è un'aria di dramma latente dappertutto come se quello che si vede sia il meno che c'è da vedere. Il mistero qui è che nei colori dell'erba, nelle specie dei fiori che sono infinite e dei profumi che sono diversi da tutti i profumi che arrivano solitamente alle nostre narici. C'è mistero anche nella gente e nelle stagioni. Chi mai potrà spiegare le *secche d'inverno*, queste primavere acerbe sospese, contro le leggi del tempo, tra gennaio e febbraio? *Nel freddo senza vento che riscalda il cuore...* Così la eliottiana sempiterna primavera di mezzo inverno del *Little Gidding.* Che sia stato in Sardegna, Eliot? Allo stesso modo com'è venuta, la Sardegna se ne va. È in arrivo dagli spazi siderali un'altra idea.

L'hanno chiamata *big-bang*, quasi a evocare il fragore che produsse, se pensiamo che si sia trattato di una vera esplosione. Ma le cose non dovettero andare così. Tutto accadde probabilmente nel silenzio assoluto e semmai lo scoppio fu soltanto visivo, dal buio totale alla luce abbagliante. Così incominciò il mondo, dicono. Ma senza che vi fosse un ammassamento iniziale di materia e neppure un centro in cui avrebbe avuto luogo l'esplosione. Il *big-bang* non fu un'esplosione di materia nello spazio ma un'esplosione dello spazio stesso.

I cinque anni che intercorrono tra Professione: reporter (1974) e Il mistero di Oberwald (1980) corrispondono al più lungo periodo di inattività di Michelangelo Antonioni. Ed è proprio in questo periodo che il regista ferrarese decide di dar vita al ciclo pittorico "Le montagne incantate" e di pubblicare racconti sul «Corriere della Sera». "Le montagne incantate" (gli ormai celebri blow up fotografici che nascono da micro originali dipinti con tecniche diverse) vengono presentati per la prima volta nel 1983 in una grande esposizione al Museo Correr di Venezia durante la XL edizione della Mostra cinematografica; i racconti apparsi sul «Corriere della Sera» raccolti e pubblicati nello stesso anno da Einaudi con il titolo Quel bowling sul Tevere. Come tutto ciò che ha contraddistinto la sua vita professionale e artistica, i due avvenimenti non accadono per caso. Antonioni ha avuto da sempre un rapporto particolarmente intenso con il colore e con le forme e si è sempre servito della scrittura per esprimersi, prima di tutto come personale esigenza di chiarezza. Si sa quanto pittura e letteratura abbiano influito su di lui e come lo abbiano sedotto e sensibilizzato (penso, ad esempio a Camus e a Matisse, a Gide e a Eliot, a Morandi, oppure alle sue emozioni davanti ai pop artisti esposti ai Giardini della Biennale nello stesso anno di Il deserto rosso, o davanti alle tele di Rothko).
Io stesso che per trent'anni l'ho visto prendere appunti sempre e in ogni luogo, inventariando di recente tutti i suoi materiali, in occasione della cessione di tutto il suo patrimonio artistico al Museo Antonioni di Ferrara, sono rimasto stupito nel rilevare il percorso e l'organicità di questo lavoro segreto di Antonioni nell'arco di cinquant'anni e constatare che tutto l'ha incuriosito o toccato: un fatto come un rumore, un'immagine come un colore, un'impressione come una sensazione, una storia come un'idea.
La decisione di Michelangelo di pubblicare negli anni '70 alcuni scritti fu una decisione sofferta, lo ricordo bene. Sono sempre stato convinto che si trattò di un suo forte ripensamento, o meglio di una rimozione. Riandò non a caso con la memoria a ritrovare tutto quel tempo «perso nelle anticamere o a raccontare storie o a scrivere pagine e pagine inutili», come ebbe a dire una volta. E la scelta cadde proprio sugli "spunti di storie", sui racconti di film non realizzati, rendendosi forse conto, solo in quel momento, che certe pagine, rileggendole, non erano così inutili. La sensazione, nella rilettura (o nel ripensamento ai film non fatti) fu sempre la stessa: stupore misto a irritazione. Perché troppe cose non coincidevano più o perché era la forma a irritarlo, a non convincerlo più. Per chi come lui ha sempre sostenuto che «un film non impresso sulla pellicola non esiste» e che «i copioni presuppongono il film, non hanno autonomia, sono pagine morte», fu una sofferta sfida nei confronti di se stesso accettare e convincersi che questi spunti di film potessero avere una loro autonomia letteraria.
Il testo inedito che presentiamo, Storia di un pomeriggio, databile ai primi anni '70, è uno di quelli che per la sua struttura, non entrò a far parte della raccolta. Lo trovo un testo piuttosto curioso: scritto per evadere da un pomeriggio di noia – per lui l'unica vera grande nemica da combattere e linfa primaria per la sua sfrenata vitalità – mi sembra quasi la rappresentazione di una tesi: il regista ha l'abitudine di tenere gli occhi aperti al di dentro e al di fuori di sé, finché le due visioni si avvicinano e come due immagini che si mettono a fuoco, si sovrappongono. Nel testo ci sono sicuramente tracce/visioni per uno o più film, ma questa volta le immagini non si sovrappongono: la scrittura è libera, ricca di un grande sentimento della vita e dell'ansia di percepirne il mistero.

Carlo di Carlo

148

Parlavo di queste cose una sera con un cosmologo russo a Zelenchuck nel Caucaso, dopo aver guardato la galassia Andromeda nel più grande telescopio del mondo. Dire guardato è un eufemismo: mi ero letteralmente sentito annegare in quel mare infinito di stelle.

«Ma prima del *big-bang*», insistetti, «cosa c'era?». Il cosmologo russo mi guardò con un sorriso di indulgenza. Cercava di mitigare così il capogiro che la sua risposta avrebbe prodotto in me.

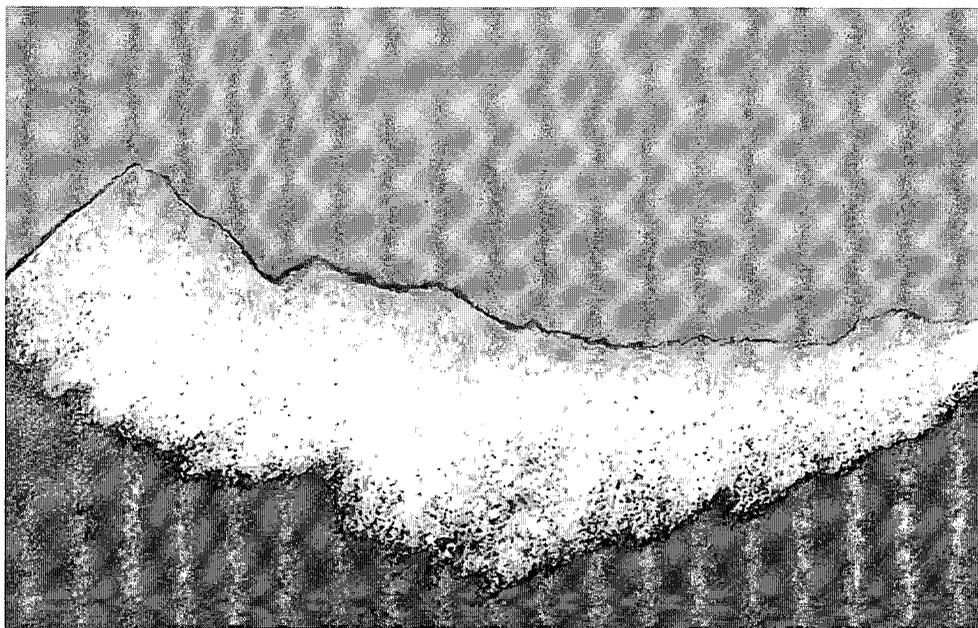
«Prima non c'era niente», rispose, «per la semplice ragione che non c'era un prima».

Ma ecco che comincia a prender corpo dentro i miei occhi la figura di una donna in un aeroporto, di notte a Parigi. La ricordo molto bene. Era sola, seduta su una poltroncina in attesa nell'aeroporto vuoto, inverosimilmente vuoto, da far pensare che il mondo intero si fosse svuotato a un tratto.

La osservai per qualche momento e poi sentendo dei passi mi voltai. E vidi avanzare, solitario nell'immenso salone, un uomo che mi parve enorme. Aveva alle spalle, sul fondo, una luminescenza che lo rendeva quasi irreale, come uno che fosse appena resuscitato. Indossava un mantello nero e un cappello nero a larghe falde. Lo riconobbi quando fu a una trentina di metri: era Orson Welles. Veniva avanti imponente, sicuro, riempiendo di sé il gran vuoto che ci circondava. Ma non appena anche lui mi riconobbe fece dietro front, si allontanò e sparì. E la donna tornò a essere sola.

No, mi accorsi che un'altra l'aveva raggiunta e ora parlavano fitto. E io pensai che quelle due donne erano lì ad aspettare un uomo. Una era l'amante, l'altra la sorella dell'uomo. L'arrivo del volo è già annunciato, si vedono le luci dell'aereo lampeggiare lontane, le due donne si avvicinano alla vetrata per seguire l'atterraggio. Le ruote dell'aereo sfiorano la pista, vi premono sopra... Una fiammata, un boato: l'aereo si disintegra.

L'odio tra due persone non nasce improvviso, ma all'improvviso può erompere. Rimasi a lungo, fino alla partenza del mio volo, lì a rappresentarmi quest'odio tra le due donne scoppiato con la morte dell'uomo che entrambe in modo diverso avevano amato, il passaggio repentino da una simpatia reciproca a un odio sottile, femmineo, implacabile. Implacabile? O non piuttosto inesorabile? O crudele? Forse quest'ultimo aggettivo è più calzante. Dovrei cancellare il primo. E non mi va, sul bianco-ghiaccio del blocco, l'ho detto prima.

Mi alzo dallo sgabello e vado a sedermi a un tavolo, su una sedia con la spalliera. È un bel tavolo bianco, moderno, che in questa casa veneziana arredata in stile '600 stona magnificamente. Il tavolo è contro un muro. Appoggiato al muro c'è un cartoncino venti per trenta vecchio di almeno cinquant'anni. Difatti porta la data in calce: 1929. È la réclame di un bollitore. Dice la scritta: «Il latte umano si prende dal seno. Qualsiasi altro latte potendo contenere microbi dannosi alla salute deve essere reso sterile. Soltanto il bollitore MELIOR...» ecc. E c'è il dise-

Le montagne incantate, *opera n. 58*

gno del bollitore con la fiamma sotto e la figura di una mamma che allatta il suo bebè. Cosa ci faccia lì quella réclame non ho idea, la casa non è mia.

Il retro del cartoncino è ingiallito e pieno di macchioline discrete, come le sa fare il tempo, ma è solido abbastanza per sopportare il segno di una matita. Mi è venuta spontanea questa relazione cartoncino-matita perché ce ne sono tante sparse sul tavolo. La mia mano sinistra ne prende una e incomincia a disegnare. Sono mancino e non mi dispiace di esserlo. Dicono che è venuto il tempo dei mancini. La mia mano sinistra scorre sul cartoncino e stranamente disegna altre mani. Il tratto è incerto, ma priva di sapere tecnico com'è da lei non posso pretendere di più.

Ho riempito il cartoncino e mi fermo. Lascio cadere la matita e il braccio sul tavolo. Chissà da dove mi viene questa insoddisfazione. Vacci a capire. Ci penso un po' su e la conclusione è che in fondo né la letteratura né la pittura sono da prendere tanto sul serio. Fine delle riflessioni. Sento un tramestio al piano di sotto, voci concitate. Un'ora fa era scoppiata improvvisa, lacerante la sirena che annuncia l'acqua alta.

E adesso dovrei descrivere il flusso quasi impercettibile dell'acqua che si infiltra, non si sa dove, nelle stanze al pianterreno, e qui non ci sono vasche e paratie che lo proteggano, come usa adesso. L'acqua scorre sul pavimento come se lo lambisse, circuisce le gambe dei tavoli delle sedie delle console e i piedi delle credenze e i miei

(nudi) rompendosi in piccoli gorghi senza forza che si sciolgono subito. In venti minuti raggiunge il livello di mezzo metro. In principio conserva il colore del pavimento, ma aumentando perde la trasparenza e prende il suo: di acqua sporca, fetida.

Dovrei descrivere anche i grumi d'erba che entrano dalla porta-finestra del giardino, che è inutile tener chiusa, e le foglie spinte dal vento e i loro mulinelli a mezz'aria. E la danza tempestosa dei gabbiani, bellezza inutile. E il viavai della gente di casa per mettere sui tavoli tutto ciò che non si deve bagnare. Ma qualche oggetto che galleggia c'è sempre, si affaccia a una porta, esita se poi entrare o no e poi scompare, forse affonda.

Con l'acqua alta cambia anche l'odore della casa. Adesso è quello putrido dell'acqua a dominare, misto all'odore del legno bagnato, del ferro arrugginito e bagnato, dei mattoni bagnati, dell'erba bagnata e del fango che si deposita sui davanzali più bassi. Cambia anche la luce.

Cala il tono dei colori, a cominciare dal bianco delle pareti che si attenua raccogliendo sfumature e riflessi dall'acqua in sincrono con sciacquii e gorgoglii vari. Questa è la cosa che mi disturba di più. Il bianco non si può sporcare, deve rimanere immacolato. Quando si guarda il bianco deve sembrar di guardare l'impossibile. Gli egizi e gli ebrei vestivano di bianco i loro sacerdoti.

Anche gli altri colori non restano inalterati. È come se volontariamente si escludessero. Non si allontanano, aspettano nascosti che la situazione torni normale. Ma intanto l'acqua continua a salire e in questa atmosfera di colori latenti, senza vita, ho la sensazione che anche il mondo là fuori, vicino e lontano, sia cambiato. Abbia fatto un passo indietro, si sia fatto raggiungere dalla natura dopo averla, nel corso dell'ultimo secolo, strafottentemente sorpassata.

Dalle finestre di questa casa il paesaggio è soltanto d'acqua, niente edifici. E a me sembra di vederla questa massa d'acqua che arriva in laguna entrando dalle parti del Lido, si mescola subdolamente a quella che c'è già e pian piano si avvicina alla città, scivola dentro i canali e le abitazioni e forse domani, o stanotte, sommergerà tutto, se la lasciano fare. Un flash di panico mi prende a quest'idea. Qualcosa di simile dovettero provare in ere primordiali gli uomini quando ancora non erano uomini e l'acqua non era ancora acqua ma un mistero come il sole, i tuoni, i fulmini.

È passato un po' di tempo da quel giorno dell'acqua alta. Sono a casa mia e sto scrivendo sul filo della memoria. Ma perché *scrivere* uno spettacolo che era tutto da *guardare*, fatto di immagini, ovunque posassi gli occhi ne vedevo una, e se non fosse che l'occhio non isola, non inquadra, sfora da tutte le parti, le chiamerei inquadrature. Difatti corsi su a prendere una minuscola telecamera che porto sempre con me (giapponese naturalmente, poco più grande di un pugno, leggera come una tazzina) e cominciai a registrare. Potevo farlo indisturbato, l'acqua non sapeva che ero lì e io mi sentivo pieno d'entusiasmo ed è stupendo quando ti piace una sequenza e sai perché.

151

Federico Fellini
Tonino Guerra
La tromba d'aria

L'Avvocato è fermo con la sua bicicletta a mano vicino a uno dei tanti ippocastani del viale. Guarda con un'attenzione preoccupata la spiaggia, in lontananza, dove i bagnini stanno chiudendo in gran fretta gli ombrelloni e i bagnanti si muovono confusamente in direzione del Lungomare. Adesso l'Avvocato ci indica una nuvoletta d'oro in cielo. Preoccupato e con vera apprensione ci dice: «Quella nuvoletta d'oro non fa presagire niente di buono». C'è un improvviso colpo di vento e l'Avvocato riesce a malapena a fermare il cappello che stava per volargli via. Appoggia la bicicletta al tronco dell'ippocastano e tiene il cappello calcato in testa con tutte e due le mani. «È il segno caratteristico delle trombe marine che ogni estate tra le undici e mezzogiorno si abbattono sulle spiagge dell'Adriatico». Il vento gli agita la giacca leggera e lo costringe a parlare con difficoltà.

«Ogni tromba marina è preceduta da un boato che fa tremare la terra e proviene...».

Le raffiche di vento lo investono impetuosamente, gli impediscono di continuare. Tace per qualche istante, a testa bassa, poi, riprende a parlare, sempre più in fretta, perché c'è veramente poco tempo per una spiegazione esauriente:

«La tromba marina è un vortice impetuoso generato dal terreno surriscaldato. Può avere la forma a imbuto, a cilindro o a spirale. Dal 1900 a tutt'oggi si sono abbattute sull'Adriatico trentadue trombe marine. Praticamente una all'anno. Nel '22 e nel '24 niente».

Vede con disperazione che la sua bicicletta è trascinata via dal vento. Lui si aggrappa al tronco dell'ippocastano. Continua a parlare nonostante la posizione scomoda e pericolosa:

«Non so se riuscirò a dire tutto quello che so sulle trombe marine. Vedo che il vento sta aumentando...».

È coperto da una nuvola di sabbia.

A due chilometri dalla spiaggia un'immensa spirale fatta di vento e di acqua succhiata dal mare, volteggia con moto vorticoso, dilatandosi. Ora avanza velocemente verso la spiaggia. Solleva montagne di polvere, sradica gli ombrelloni chiusi, sconquassa i capanni. Invade il Lungomare, avvolge il Grand Hotel bat-

tendo coi mille e mille granelli di polvere sulle persiane chiuse. Penetra nei vicoli, nei viali, nelle strade principali, portandosi dietro giornali, carte, lenzuola, passa su automobili accostate ai muri e coi passeggeri chiusi dentro, avvolge il tram abbandonato in mezzo alla strada. Si frantuma in mille spirali di vento che scorrazzano per il Borgo.

Tutto vola, tutto viene alzato in aria: cappelli, fiori sradicati dai vasi, polli spinti come proiettili a infilare la testa contro una rete metallica, un pagliaio. Ogni tronco d'albero ha un uomo che vi sta aggrappato disperatamente. Una donna urla tenendosi a una cancellata di una villa.

Un giovane insegue la giacca che il vento gli trascina via. Un uomo scappa inseguito da alcune cassette da frutta che il vento gli spinge dietro. Un vortice di polvere si solleva al centro della Piazza delle Erbe. Le campane del campanile sbattono squassate dal vento.

Bobo ride e a braccia aperte si lascia spingere dal vento lungo il corso. Si rifugia in un portone, ma subito torna nel vento per riprendere la corsa in direzione della Gradisca che appoggiata alle vetrine delle "Quattro Stagioni" lotta con le sottane che il vento le tiene sollevate sulla faccia. Bobo si aggrappa alla Gradisca, come a un'àncora. Rimane appiccicato a lei felice.

Biscein con mezza faccia insaponata e l'asciugamano al collo guarda con alcuni clienti dalla barbieria oltre i vetri, il Corso invaso dal polverone. Ora i suoi occhi sono colpiti da una barca che avanza strisciando sull'acciottolato come se fosse trascinata da una corrente impetuosa di un fiume. È vero? non è vero? Già pare di sentire la sua voce che racconta quello che gli è successo:

«Parola d'onore! Una barca! In piazza e dentro c'era un signore di Ancona! Sono uscito fuori dal barbiere e...».

Biscein apre la porta a vetri ed esce sulla soglia proprio quando la barca sbattendo contro la parete davanti si riporta al centro. Dentro c'è un uomo sui quarant'anni, un signore di Ancona (come dice Biscein), aggrappato alle sponde che grida spaventato. C'è appena uno sguardo tra il signore sulla barca e Biscein.

L'uomo allunga una mano per farsi prendere e tirare fuori. Biscein cerca di afferrare quella mano, ma gli sfugge. Allora insegue la barca col vento alle spalle che gli toglie l'asciugamano dal collo. Lo solleva da terra.

Ora è il signore sulla barca che guarda con meraviglia Biscein che gli sta volando sulla testa e rasenta le finestre. Lo vede scomparire all'interno del palazzo dei conti di Cacarabos.

Biscein infila una porta dopo l'altra dell'appartamento, sorvolando mobili e divani, fa un giro attorno al grande lampadario, passa nel corridoio rasentando i ritratti degli antenati come se fosse un miope che passa in rivista una fila di vecchi soldati, entra in cucina e infila a proiettile il finestrino aperto sul cortile.

Qui, un vortice lo alza velocemente verso l'alto, il paese, sotto di lui, rimpicciolisce, sono più chiari gli oggetti e le cose che il vento tiene sollevate in aria.

Sono stato una settimana fa sulla spiaggia di Cervia e in alcuni momenti ho rivisto la mia giovinezza e ho ritrovato i miei incontri col mare di quando con Tito Balestra, in bicicletta, si arrivava in mezzo alle foglie verdi d'insalata degli ortolani di Castellabate e si guardava il mare con lo smarrimento negli occhi di chi stava bevendo l'infinito.
Era il tempo dell'Amaro Cora e credo proprio che la spinta finale per scegliere il titolo del nostro film (Amarcord), *ci sia arrivata anche da quell'aperitivo con la buccia di limone e la spruzzata del sifone. L'aria notturna delle spiagge di allora conteneva la voce lamentosa di un sassofono o di un clarino che si allungava fino a toccare la luna.*
La sceneggiatura di Amarcord *è stata scritta in dieci mattine ma la nostra memoria era così piena di roba che abbiamo riempito di appunti rifiutati tre o quattro cestini per la cartaccia. Credo che, per ragioni finanziarie, i produttori abbiano sconsigliato a Fellini di girare la lunga scena della Tromba Marina. Eravamo molto legati a quel momento del film. Le trombe d'aria capitavano sull'Adriatico almeno una volta all'anno. Quasi sempre d'estate. D'improvviso si alzava in cielo un imbuto d'aria scura che si attorcigliava come se fosse una trottola e subito arrivava sulla spiaggia con una forza spaventosa sollevando e trasportando magari in città ombrelloni e indumenti vari.*
Ho rivisto Amarcord *a Roma nel mese di maggio, dopo la lunga e paziente cura di Rotunno. La forza delle immagini e della storia danno un grande vigore universale a quello che poteva sembrare soltanto un respiro crepuscolare. Un bagno di grazia e fantasia molto giusto oggi per questo mondo senza più ideali.*

Tonino Guerra

Davanti a lui un cappello di paglia e oltre il cappello di paglia i monti che si avvicinano, specialmente il monte Pedros.

Gira attorno alla montagna, ma subito dopo si abbassa di quota e precipita a terra. Per fortuna cade su un grande pagliaio e vi scompare dentro.

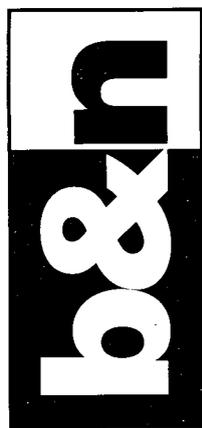
Ma torniamo alla realtà. Ora la tromba marina è passata, lasciando in cielo e in terra un silenzio assoluto. Il vento è calato d'improvviso. La sabbia si è depositata lentamente dappertutto. La gente apre le finestre, esce sulle strade a controllare i danni, sul Lungomare ci sono cumuli di sabbia e capanni sfasciati osservati da alcuni bagnini sconvolti.

Sulla spiaggia è tutto sottosopra. Proprio davanti alla sua costruzione, il babbo di Bobo cerca il suo cappello tra i tanti che il vento ha fatto volare sull'arenile. Ne prova uno, poi un altro.

Dentro la chiesa, Don Balosa e il sagrestano stanno spazzando quintali di sabbia. Nella piazza del Comune c'è un comodino, ritto in piedi. Come ha fatto a volare fin lì?

Nella Piazza delle Erbe la gente fa capannello attorno a Giudizio che, con un cesto sottobraccio, sta raccogliendo i pesci sul selciato.

intervista

ta in

Abbas Kiarostami

Se fosse dipeso da me il mio
venire, non venivo.
E se da me dipendesse l'andarmene, quando mai me ne andrei?
Era meglio se in questo
diroccato convento
non fossi venuto, né andato,
né stato giammai.

'Omar Khayyâm

Abbas Kiarostami
Il cinema sotto gli ulivi

a cura di Luciano Barisone

Qual è lo scenario che fa da sfondo ai tuoi film, ovvero la situazione attuale del cinema iraniano, a livello estetico e produttivo?

Quello che dirò non ha un valore assoluto di verità. È solamente una mia visione della cosa: perché, per trovare una giusta risposta, bisognerebbe fare delle ricerche approfondite. Probabilmente, come in tutte le cose, non c'è un solo parametro di giudizio. Tuttavia una delle ragioni di essere del cinema iraniano di oggi mi sembra il concetto di "limitazione". Le limitazioni sorte in questo campo – e la mia non vuole essere né un'approvazione, né una disapprovazione, ma solo una constatazione di fatto – sono di tre nature: limitazione nella rappresentazione del sesso, limitazione nella rappresentazione della violenza e limitazione nei mezzi economico-produttivi. Lascio perdere i primi due punti che si spiegano da soli. Per quanto riguarda il terzo bisogna invece dire che non abbiamo mai avuto alcuna possibilità di accedere ai mezzi che ha il cinema americano. Quindi abbiamo dovuto adattare il nostro modo di fare cinema a quelle che erano le nostre condizioni. La cosa buona è che i cineasti hanno affrontato queste limitazioni in maniera positiva, creativa. Invece di smettere di lavorare, hanno cercato di trovare delle soluzioni. Adesso non voglio per forza parlar bene del nostro popolo, ma in Iran il concetto di poesia – la sua presenza nella società – è una cosa diffusa a livello popolare. Non accade, come in Occidente, che essa sia solamente dominio dei dotti: da noi si possono trovare delle persone analfabete che sanno intere poesie a memoria. Anche questo elemento ci ha aiutato, perché ha imposto alla gente semplice una certa filosofia di vita, di cui, per esempio, è portatore il vecchio saggio di *Il sapore della ciliegia.* Questo tesoro in qualche modo va a compensare le carenze che noi abbiamo dal punto di vista tecnico. E il risultato è una sorta di minimalismo poetico, ovvero qualcosa di realizzato con il minimo dei mezzi, ma con il massimo delle idee.

Quindi pensi che un certo tipo di censura – o di autocensura – può essere utile al cineasta per esprimere meglio quello che vuol dire.
Non ho parlato di censura. Preferisco usare la parola "limitazione", perché in verità noi abbiamo più problemi di limitazioni che di censura. E poi perché anche nella vita esistono delle limitazioni senza che qualcuno vada a legiferare per imporle.

Infatti io parlavo di autocensura.
Neanche questo è esatto. Quando in un modo o nell'altro subisci una limitazione, questa finisce per entrare nel tuo modo di essere. E le generazioni successive acquisiscono geneticamente un tale stato di necessità. Per esempio dicono che originariamente la talpa non era cieca; ma, siccome nell'oscurità totale del sottosuolo non aveva bisogno degli occhi, i suoi figli sono nati ciechi. Le limitazioni fanno parte della vita e i bambini vengono alla luce con il senso innato di tutto ciò.

Restando ancora alla produzione iraniana e ai possibili contatti con altri cineasti, che percezione hai del cinema di Mohsen Makhmalbaf? Soprattutto in rapporto a quanto si dice in ambito critico e cioè che nei suoi ultimi film abbia un po' ripreso il tuo stile. Personalmente non è la mia opinione, ma...
Non è neanche la mia, ma tutti lo dicono. E a me dispiace perché questo è il successo di un certo tipo di cinema, che ormai sta diventando di serie. Dove non c'è più niente di originale, ma solo le fotocopie. In verità forse già un Kiarostami è troppo e i cloni non servono.
Makhmalbaf poteva essere un grande cineasta per se stesso: per esempio secondo me *L'ambulante* è un grandissimo film e *C'era una volta il cinema* ha una forza incredibile. Solo che da quando *Close-up*, che era un film molto semplice, ha avuto un successo enorme, questo tipo di cinema è diventato ormai una bottega e adesso tutti lo vogliono fare. Così una faccenda d'arte diventa uno sfruttamento commerciale. E qui i punti dolenti sono due, perché da una parte perdiamo un grande cineasta e dall'altra abbiamo solo dei falsi d'autore, tipo le borse Louis Vuitton o Gucci made in Hong Kong. Invece ognuno dovrebbe fare il proprio film.

Negli ultimi dieci anni hai visto un film indimenticabile?
Due settimane fa, un film di Buster Keaton, in un festival americano.

Però, nei tuoi discorsi, citi spesso Godard: cosa ti piace di lui?
Le sue teorie. Credo che Godard, con le sue teorie, in qualche modo abbia rigenerato il cinema, così come prima di lui hanno fatto i cineasti del neorealismo italiano.

Come si confronta un artista con la realtà? Con uno sguardo lucido e attento o piuttosto con un occhio distante e visionario? Ti ricordo che, in un'altra

occasione, hai detto che se disponessi della possibilità di scelta fra vedere e sognare, forse preferiresti sognare.

I cineasti non rappresentano mai il sé vero, ma il sé ideale. Per esempio, il mio vero io è una persona molto razionale, che cerca di vedere le cose sempre inquadrate in un contesto e ha un ordine un po' fastidioso nella sua vita privata. Nel cinema invece faccio l'opposto: cerco di rompere la cornice e di andare qualche verità più in là. Per me il cinema è come una seduta di analisi, dove proponi un tema e cerchi di affrontarlo più che altro per vederci dentro te stesso, in modo da capire meglio la tua posizione nella società. Ovviamente, come tutte le psicoanalisi, esso è affascinante, ma ha anche qualche lato fastidioso. Quando parlo di sogno, in realtà pronuncio uno slogan: e lo faccio perché voglio fuggire da una realtà per rifugiarmi in qualcos'altro. Comunque il rapporto con la realtà non si perde mai. Se ci fosse una macchina che misurasse quantitativamente l'attività onirica, penso che il guidatore di una metropolitana sarebbe la persona che sogna di più in assoluto: perché tutto il giorno sta nel buio del sottosuolo. Sognare è un dovere, non una scelta. Più non accetti la realtà che ti sta intorno e più ti rifugi nel sogno. Il sogno è un po' come la ventola del motore: raggiunta una certa temperatura automaticamente comincia a girare, a raffreddare il meccanismo della tua vita. Quindi dobbiamo

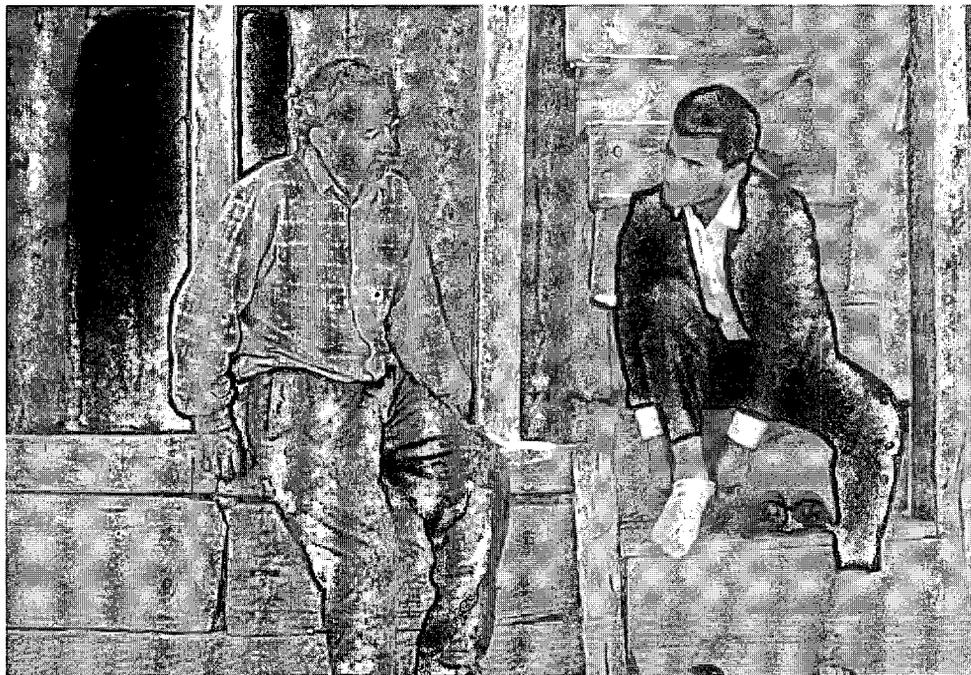
Ahmad Ahmadpoor in Dov'è la casa del mio amico

accettarlo come una straordinaria possibilità che abbiamo a disposizione per sopportare l'esistenza.

Ora ti faccio due domande: una breve che può avere una risposta molto lunga e una lunga che può avere una risposta brevissima. La domanda breve è: nella dialettica fra il cinema e la realtà chi è il più forte?

La realtà, sicuramente. Il cinema è una parte minima di quello che è la realtà. Per esempio un film, di fronte alla realtà, è come una conserva di sardine di fronte all'oceano pieno di pesci. Noi possiamo solo fare delle scatole di conserva per i pesci. Ma di fronte all'oceano...

Questa invece è la domanda lunga. Tu hai sempre sostenuto, in varie interviste, che il cinema è finzione: una rappresentazione che trucca la realtà per fornirne un'immagine credibile. Tuttavia, se dal punto di vista dell'immagine ciò è ampiamente dimostrato, non è così, secondo me, per il suono. Qui sembrano molto più ampi i margini di verità: nel senso che l'immagine può mentire, il suono no. Tu stesso sembri avere meno reticenze nei confronti del sonoro, tanto che molto spesso offri la tua voce direttamente al pubblico. Per esempio in *Mashq-e Shab* (I compiti della sera).

Dov'è la casa del mio amico

Farhad Kheradmand e Hossein Rezaï in E la vita continua

Anche il sonoro è finto, anche la voce davanti a un microfono: per questo dico che il cinema di fronte alla vita è solo una conserva di vita. Io penso che il cinema vero non sia registrabile, perché la verità non è registrabile. Infatti, per esempio, nel finale del mio ultimo film, io sottolineo che tutta la vicenda è una finzione. Non è una cosa nuova – molti lo hanno fatto – ma anche quella parte finale in video, che sembra molto "realistica", non è che una rappresentazione della realtà. La verità non è fissabile, non è materializzabile: per quanto tu esponga la pellicola, essa resta nascosta nella natura delle cose.

Quindi il cinema può solo cogliere casualmente dei frammenti di verità.
Fa finta di farlo.

In tutti i casi mi sembra che la parola, in quanto oralità, sia il nucleo centrale del tuo cinema...
La parola è parte dell'esistenza. Quindi come possiamo darle una valenza minore e pensare di conoscere l'essere umano eliminandone la voce? In questo senso l'intonazione svela il carattere di qualcuno al pari del suo sguardo. Per esempio quando telefoni a una persona, da come solamente dice «pronto» già capisci in

quale stato d'animo si trova. Quando una cosa è talmente chiara, da riuscire a svelare così tanto, ovviamente ha una grande importanza.

Osservazione, conoscenza della realtà, filosofia, poesia, arte. Nel fare un film da quale di questi elementi parti?

Una domanda come questa me la dovrei studiare a casa. Ma a dirla in breve, non so cosa risponderti. Se devo dire la verità, non lo so... Potrei parlare a proposito di ognuna delle cose che hai detto, ma, in questo momento, non ho niente in mente per poter affermare: parto da questa piuttosto che da quest'altra... Però lasciami pensare... Ecco! A dire la verità, credo di partire da una cosa che non è contemplata nel tuo elenco: l'immagine, che è un po' la madre di tutto. Secondo me, tutto comincia con l'immagine. Quando parliamo di sogno, non pensiamo a una parola, pensiamo a un'immagine. L'idea che abbiamo del Paradiso o dell'Inferno è un'immagine, non una parola.

Così per gli angeli e i diavoli: prima li vediamo come immagine e poi vediamo la loro funzione.

Queste immagini da che cosa nascono? Dallo sguardo puntato verso l'esterno o da un moto improvviso dell'animo? Talvolta si parte da immagini che si formano nella mente dopo aver sentito un certo odore...

Quell'odore, da solo, non ha nessun significato. È perché provoca quell'immagine che ha significato. Quando tu senti un odore, perché ti ricorda un'immagine, a quel punto ha un senso anche quell'odore. Perché nel nostro computer mentale vengono memorizzate le immagini: allora, quando tu senti un odore, quest'odore in realtà si trasforma in un'immagine, che viene messa nel magazzino. Per esempio, l'odore del pesce memorizza l'immagine del mare.

Quindi tutto si riconduce all'inconscio.

Tutto ritorna all'immagine.

Che cosa hai conservato oggi di quanto hai appreso facendo film pubblicitari?

Una cosa che poi, molti anni dopo, mi è servita. Il limite di tempo. Per esempio, un film di un minuto ha un inizio, uno svolgimento e una fine. Un lungometraggio ha esattamente le stesse cose. L'uno ha un messaggio, l'altro pure. Solo che i limiti di una pubblicità sono maggiori, perché in un film, se hai una sequenza un po' debole, puoi compensarla con la sequenza successiva; mentre un film pubblicitario non ti permette questo, perché il pubblico cui è diretto è una massa un po' stupida, alla quale devi imporre e vendere qualcosa. E dietro c'è anche un produttore stupido al quale devono tornare con gli interessi i soldi spesi. L'unica cosa a cui nessuno dei due sta attento è proprio il tuo modo di lavorare.

E la vita continua

Da una parte c'è un gruppo che vuole vendere un prodotto, dall'altra un gruppo che vuole comprarlo: in mezzo ci sei tu, una specie di agente che deve anche pensare alla forma espressiva di quella comunicazione.

Dopo non hai più fatto pubblicità?
No, ma sono sempre tentato di farne.

Perché è una delle poche fonti veramente importanti di guadagno?
Quando la facevo io, era talmente a basso costo... Certo ci si guadagnava da vivere, ma non come oggi in Occidente.

Se dici di partire sempre da un'immagine, poi come scrivi un film?
Di solito, fino a pochi giorni prima di incominciare le riprese, non scrivo nulla, ma ho tutto ben chiaro in mente. Poi, quando trovo il mio personaggio, insieme a lui vado in quelli che saranno i set del film e lì gironzoliamo un po'. Alla fine cerco di dargli qualcosa di scritto, in modo che gli entrino in testa le cose che vorrei che dicesse. Infine prendo degli appunti in modo che, poi, una volta messi insieme, tutto possa funzionare. Ma uso sempre meno la penna e la carta.

Come scegli gli attori? Sulla base di intuizioni?

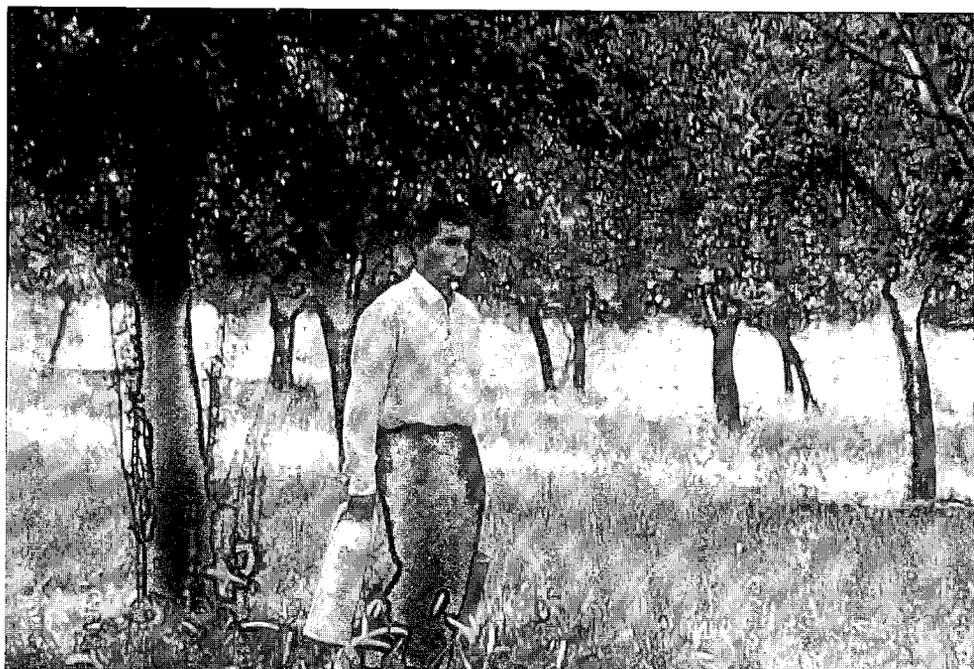
Anche un personaggio ha un'immagine preesistente. Penso sempre che prima l'ho visto e poi l'ho scritto. Però non so né quando né dove. Magari molti anni prima ho incontrato qualcuno che mi ha colpito. Poi, quando lo ritrovo, lo riconosco. Anche se non è lo stesso che era nella mia fantasia. A questo punto non cerco di cambiarlo secondo quelli che sono i miei gusti, ma piuttosto trasformo me stesso sulla base delle sue qualità. Come un sarto, che ha una giacca già fatta e vuole metterla addosso a qualcuno. Ovviamente non può dirgli: «Allargati le spalle fino a domani mattina: così entri nella giacca». Però può aprire la cucitura, riprendere un po' la stoffa e restringere la taglia. Questo garantisce che il lavoro venga meglio. Tutto ciò non vuol dire tuttavia che poi l'attore può fare come gli pare. Perché questo è un ciclo. So che apprezzi la poesia. Allora te ne recito una del mio paese, scritta per dei giocatori di polo. «Tu sei una palla che corre, perché io ti ho colpito e quindi corri; ma io ti rincorro, anche se sono io stesso che ti ho fatto correre. Sono io che ti do movimento, ma sono io che ti corro dietro». Questo intendo per ciclo. Il rapporto con gli attori è sempre "fifty-fifty": essi sono degli esseri viventi e non si possono manipolare più di tanto, altrimenti si induriscono e perdono la loro funzione. Quindi con loro si deve lavorare molto morbidamente. Solo i registi che fanno film di animazione, con i pupazzi, possono materialmente spostare corpi e set. Noi, se facciamo troppo, alla fine roviniamo tutto. Non solo nel cinema. Anche nella vita.

È un discorso che vale tanto per i bambini quanto per gli adulti?

Anche per i bambini grandi. Perché abbiamo solo due tipi di individui, i bambini piccoli e quelli grandi.

Quando sei sul set e stai per girare una scena, come decidi dove mettere la macchina da presa?

Funziona così. Prendo un posto. Poi mi do degli stupidi motivi per giustificare che solo da quel punto si può girare quella scena. Devo fare così. Altrimenti girerei sempre intorno alla questione. Invece devi decidere subito dove metterti e poi trovare il tempo per difendere la posizione che hai scelto. Per esempio, per *Il sapore della ciliegia* ho scelto gli obbiettivi in base alla distanza che c'è tra il guidatore e il passeggero che siede accanto a lui. Malgrado io sapessi quanto era pericoloso girare tutto il film da un'unica angolazione – d'altronde pensavo di non poter mettere la macchina sul cofano, perché avrei perso il rapporto emozionale tra due personaggi, che magari non si erano mai incontrati prima – non c'è mai un'inquadratura in cui vedi tutte e due le persone: perché in realtà ogni volta entrambi, sia il guidatore sia il passeggero, parlavano con me. Però, per la forza emotiva che c'è nel montaggio, tu non senti mai questa mancanza. Nella realtà loro non si sono mai visti. Solo nel film sono seduti l'uno vicino all'altro.

Hossein Sabzian in Close-up

Hossein Rezaï in Sotto gli ulivi

Quindi c'era un operatore che filmava dall'esterno dell'auto?

L'operatore, grazie al cielo, era molto più in là e beveva il tè. La macchina da presa era attaccata alla portiera dell'automobile e io ne avevo in mano i comandi. Quando guidavo l'inquadratura mi rasentava il petto. Insomma in tutto il film, a parte me e l'attore di turno, nell'auto non c'era nessun'altro. Il fonico stava sul tetto e io facevo partire la cinepresa quando era il momento. La cosa faceva sì che a volte ci fossero proprio dei rapporti amichevoli tra me e le persone che avevo a fianco: tanto che esse spesso si dimenticavano che stavamo girando un film. All'inizio vedevano che c'era la cinepresa attaccata all'automobile. Poi per un quarto d'ora io guidavo e parlavamo di altre cose. Infine, quando piano piano ci avvicinavamo all'argomento centrale, io facevo partire la cinepresa. Credo che sia l'équipe più piccola, più essenziale, con cui ho mai fatto un film. Ed è stata un'ottima cosa, perché ho sempre constatato che questi attori non professionisti, nel vedere tanta gente intorno alla cinepresa, avevano un po' di terrore. Invece là non c'era nessuno e loro erano tranquilli e rilassati.

Quando sei al montaggio, cosa decidi di tenere o di scartare?

Ciò che penso sia buono lo tengo, il resto lo butto. Forse non ci crederai, ma, quando monto, getto le cose che altri conserverebbero. Diciamo che, quando il per-

sonaggio ha recitato benissimo, io lo butto. Oppure, quando c'è una frase molto forte, io la butto. Perché questi sono elementi che bucano il film. Per esempio, in *Il sapore della ciliegia* c'era un'inquadratura in cui il protagonista piangeva. E, ovviamente, commuoveva tutti. Io l'ho tenuta fino al momento in cui gli viene il magone e poi l'ho tagliata: perché, come si dice, la migliore lacrima è quella che si raccoglie nell'occhio, non quella che cade.

Perché senti sempre il bisogno di inquadrare due volte la realtà? Perché, se il cinema è un'inquadratura della realtà, tu la mostri attraverso un'ulteriore inquadratura, come lo specchietto retrovisore o il finestrino di una macchina?

È una sottolineatura. La prima volta che ho attuato un tale procedimento formale è stata in occasione di *E la vita continua*. Tutto dipende dal fatto che, volendo riprodurre il punto di vista del bambino, io stesso mi sono sdraiato sul sedile posteriore e ho visto quanta maggiore importanza dava la cornice del finestrino a quello che si vedeva, sollecitando una concentrazione dello spettatore. Ma non è una mia invenzione. Anche nei quadri antichi ci sono spesso varie cornici, una dentro l'altra, come una moltiplicazione di immagini.

Sotto gli ulivi

In che percentuale il tuo cinema è metaforico? Dietro ogni tuo film si può leggere una morale, come nelle favole di Esopo, o è soltanto la nostra fantasia che ce le legge? In uno dei tuoi cortometraggi c'è per esempio un uomo che corre dietro una ruota, mentre in un altro c'è un vecchio sordo che non sente le grida dei suoi nipotini...

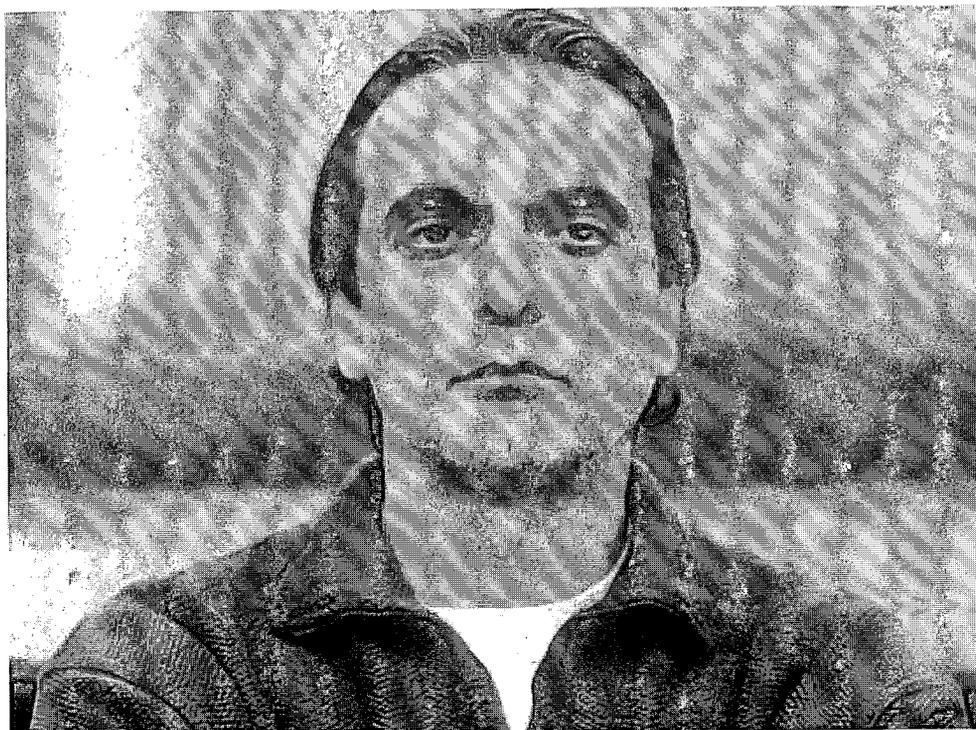
Se nei miei film leggi altre cose rispetto a quelle che sono mostrate, probabilmente ci sono. Quando tu cerchi e trovi delle cose, allora vuol dire che quelle cose ci sono. Se le cerchi e non le trovi evidentemente non ci sono. È come un tesoro sotto terra. Se scavi, scavi e non arrivi a nulla, evidentemente non c'è.

Però nella maggior parte dei tuoi film i personaggi si muovono in continuazione, alla ricerca di qualcosa che sfugge. Perché?

È la rappresentazione della vita. Nel mio ultimo film, che parla della morte, c'è più movimento che negli altri, perché il tema richiedeva maggiore azione, proprio per contrastare la morte. Per esempio, la fiamma di una candela aumenta di intensità quando questa sta per spegnersi. Nello stesso modo un malato, quando sta per morire, improvvisamente sta benissimo: perché mette tutta la sua energia per resistere, fino all'ultimo. Questo procedimento è iniziato con *E la vita continua*, che, avendo per sfondo la morte di tutta quella gente nel terremoto, richiedeva un movimento maggiore. E anche qui, in *Il sapore della ciliegia*, è la stessa cosa. La forma del film è presa da una poesia persiana che parla di una farfalla curiosa. Questa gira intorno a una candela e piano piano si avvicina sempre più alla fiamma per vedere meglio, fino a che si brucia. Anche il protagonista del film gira e rigira con la sua auto finché cade dentro alla buca che si è scavato. Questo girare dà anche un entusiasmo, un fuoco interiore, che si ritrova in molte poesie iraniane.

Tu parli di girare intorno alle cose. Ed è un fenomeno che mi pare di riscontrare anche nel parlato dei film iraniani. Fa parte della cultura del tuo popolo il fatto di insistere sulle cose e sulle parole? Nelle parole di adulti e bambini avverto come il suono di un'iterazione, come se da domanda si producesse domanda, in una sorta di procedimento circolare...

Questo fa parte della cultura del volere e non potere. È un fenomeno che si produce laddove non c'è un equilibrio tra quello che si vuole e quello che si ha. Io la chiamo la cultura dell'insistenza. Ma non è una cosa specificamente iraniana. La trovi un po' dovunque e dipende dal rapporto tra quello che vuoi e quello che puoi avere.

Dal tuo primo cortometraggio, *Nan va Kucheh* (Il pane e il vicolo), dove un bambino deve far fronte a un cane che abbaia, fino alla tua ultima opera, *Il sapore della ciliegia*, con quest'uomo alla ricerca di un testimone che assista alla sua morte o lo protegga da essa, il tuo cinema si confronta con la paura...

Homayoon Ershadi in Il sapore della ciliegia

Per me queste non sono delle cose conscie. Solo quando finisco il film noto che ci sono tali somiglianze. A un certo punto, quando giravo *Dov'è la casa del mio amico*, mi sono reso conto che dopo vent'anni stavo ripetendo una scena, cioè un bambino e la paura, il pane e il cane. Sì, questa paura di cui parli esiste un po' in tutti i miei protagonisti. Forse arriva da qualcosa che non so.

Nella cultura iraniana è forte il peso dell'astrologia. A quale dei quattro elementi – acqua, aria, fuoco e terra – pensi che appartenga il tuo cinema?
C'è chi lo ha avvicinato in maniera indiretta alla terra. Anch'io credo che sia così. Però in questo film c'era sia la terra che l'aria.

È un caso che il protagonista sia un iraniano di classe agiata e che le persone che incontra siano invece dei popolani, dei soldati, degli operai, dei religiosi, anche di nazionalità diversa da quella iraniana?
No, non è casuale. È proprio l'incontro tra due classi sociali e due diversi modi di pensare. Lui, come intellettuale, pensa che ci sia una scelta. Gli altri invece la

Il sapore della ciliegia

negano. Questo lo dico in base a una statistica: la percentuale dei suicidi riguarda più le classi alte che quelle basse.

È importante che non si sappia nulla del personaggio?

Moltissimo, anche perché in questo modo ognuno può proiettare le proprie motivazioni sul personaggio. Inoltre un personaggio come questo non può parlare molto di se stesso, perché ovviamente è un introverso. Sono due motivi sufficienti perché lui non dica niente. Perché altrimenti non si suiciderebbe.

Personalmente ho trovato molto bello il fatto che la macchina da presa non lo segua, quando verso la fine lui ritorna a casa. Così restiamo proprio fuori da tutto. È come se tu dicessi: «Questo non è visibile, non è mostrabile».

Quella scena serve solo per dirvi che lui esce da una famiglia, da una casa. E che adesso quella casa è vuota.

Sì, però mi piace molto che tu lotti contro il voyeurismo del pubblico.
Gli spettatori hanno diritto di guardare dovunque...

Perché hai scelto quel set lunare, alla periferia di Tehran? Quando l'ho visto, mi ha fatto venire in mente un terreno vulcanico. Ho pensato a *Stromboli* di Rossellini.
Non è una scelta dovuta a un riferimento cinematografico. È l'argomento che lo richiede. Il mio protagonista cerca proprio la terra, qualcosa che ti inghiotte e poi rigenera vita.
In molte poesie di 'Omar Khayyâm questo concetto è espresso compiutamente. La terra occupa tre quarti della vita. Nella poesia iraniana è sempre l'uomo a trasformarsi in terra, sono le persone che hanno vissuto a diventare terra. Quindi, immaginando lo scenario in cui si poteva svolgere questo film, ho cercato un luogo dove ci fosse molta terra.

E la parabola dell'albero di gelso, raccontata al protagonista dall'operaio turco, da dove nasce?
È una storia che io stesso ho suggerito, quasi un racconto zen. Un uomo, inseguito da un leone, per salvarsi non ha altra scelta che buttarsi in un precipizio. Tuttavia si attacca alla radice di una pianta che spunta dalla parete della montagna. Si trova così fra un baratro enorme sotto di lui e una belva feroce in attesa sopra la sua testa.
Proprio in quel momento si accorge che un topo bianco e un topo nero (rappresentazione simbolica, piuttosto evidente, del giorno e della notte) stanno rosicchiando la radice alla quale si è appeso. In questa situazione molto strana e allarmante, poco distante da lui, sul costone della montagna, scorge una fragola. Allora allunga una mano, la coglie e la mangia. In quella situazione completamente precaria, piena di pericoli e incertezze, per lui la miglior cosa da fare era quella di staccare quella fragolina e mangiarla.
Ciò vuol dire che è meglio godersi la vita finché si è vivi, perché tutto ci sta portando alla morte. Per esempio, la nostra morte era molto più lontana quando abbiamo incominciato questa intervista. Adesso le siamo più vicini. Per un'ora e un quarto siamo andati avanti verso la morte. Quindi ora andiamo a vivere.

L'intervista è stata raccolta a Roma il 6 ottobre 1997.
Si ringrazia Babak Karimi per l'instancabile attività di traduttore.

b&n

sopral-
luoghi

Platee

di Tano D'Amico

SCHERMO
VIDEO

185

186

PALAZZO DEI CONGRESSI
CINEMANOVANTA
EUReka
teatro
cinema
musica
CINEMA

188